ФАЛЬКЛАРЫСТЫЧНЫЯ ДАСЛЕДАВАННІ

КАНТЭКСТ. ТЫПАЛОГІЯ. СУВЯЗІ

МІНСК
Бестпрынт
2004

УДК 398
ББК 82
Ф 74

Навуковыя рэдактары Р. М. Кавалёва, В. В. Прыемка

Р э ц э н з е н т ы:
доктар філалагічных навук А. У. Марозаў
кандыдат філалагічных навук Л. А. Гедзімін

Рэкамендавана да друку кафедрай тэорыі літаратуры
Беларускага дзяржаўнага універсітэта

Фалькларыстычныя даследаванні. Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі: Зб. арт. / Пад нав. рэд. Р. М. Кавалёвай, В. В. Прыемка. — Мн.: Бестпрынт, 2004. — 245 с.

ISBN 985-6722-47-0

Зборнік прысвечаны актуальным праблемам фалькларыстыкі і складаецца з даследаванняў, якія сталі вынікам працы над двума навуковымі праектамі – пераможцамі конкурсу грантаў для студэнтаў, магістрантаў і аспірантаў БДУ (2003 год), і матэрыялаў IV Шырмаўскіх чытанняў, праведзеных 18 лістапада 2003 года на філалагічным факультэце БДУ. Увага аўтараў да асобных пытанняў спалучаецца з шырокім поглядам на праблемы, імкненнем разглядаць фальклорныя і літаратурныя творы ў кантэксце культурных з'яў, тыпалагічных і кантактных сувязей.

Адрасуецца спецыялістам у галіне фалькларыстыкі, этналогіі і літаратуразнаўства, студэнтам і магістрантам, а таксама тым, каго цікавяць пошукі сучаснай навукі.

УДК 398
ББК 82

ISBN 985-6722-47-0

ПРАДМОВА

Пры ўсёй сваёй традыцыйнасці фальклор як від мастацтва знаходзіцца ў безупынным руху. Ён узбагачаецца новымі жанрамі, відамі, мастацкімі сродкамі, знікаюць ці мадыфікуюцца старыя формы. Сучасны этап бытавання фальклору вельмі паказальны ў плане адлюстравання дынамічных працэсаў. Хуткае развіццё гарадскога фальклору (у прыватнасці, армейскага, камп'ютэрнага, дзіцячага, студэнцкага і да т.п.) у асобную мастацкую сістэму дазваляе гаварыць пра новы этап у эвалюцыі народнай творчасці, які характарызуецца дыферэнцыяцыяй на аснове суаднесенасці з той ці іншай субкультурай, дэфармацыяй асноўнага для фальклору паняцця вуснасці за кошт экспансіі пісьмовых формаў бытавання тэкстаў і г.д. Гэты вялікі фрагмент народнай культуры, безумоўна, патрабуе спецыяльных падыходаў да яго апісання, асэнсавання і рэфлектацыі. Як вядома, у выніку шматгадовых тэарэтычных і канкрэтных даследаванняў з'яў народнай творчасці фалькларыстыка выпрацавала свае аналітычныя прыёмы, свой арсенал паняццяў і тэрмінаў. Тым не менш, каб зразумець фальклорную сутнасць новых з'яў і ў той жа час зафіксаваць змены, якія адбываюцца ў традыцыйнай культуры, неабходна ўдасканальваць аналітычны інструментарый, звяртаючыся да метадалагічных набыткаў у галіне сацыялогіі, псіхалогіі, тэорыі камунікацый, кагніталогіі і іншых навук. Сучасныя фалькларыстычныя даследаванні якраз скіраваны на выхады ў іншыя дысцыпліны — перш за ўсё ў культуралогію, лінгвістыку, гісторыю культуры, псіхалогію. Гэта зразумела, бо тэкст фальклорнага твора — шматгранная «другая рэальнасць», такая ж багатая, як і «першая». З аднаго боку, ён акумулюе і менталітэт нацыі, і псіхалогію асобы, і бытавыя рэаліі, і філасофію жыцця, а з другога боку, набывае глыбіню толькі пры разглядзе ў шырокім міждысцыплінарным кантэксце.

Традыцыю пашырэння абсягаў пошукаў у фалькларыстыцы і звязаных з ёй сферах працягваюць аўтары зборніка «Фалькларыстычныя даследаванні. Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі», якія разглядаюць фальклорныя і літаратурныя творы ў кантэксце культурных з'яў, тыпалагічных і кантактных сувязей. Аснову зборніка складаюць артыкулы, якія сталі вынікам працы над навуковымі праектамі «Беларускі фальклор у гендэрным аспекце» (куратар — кандыдат філалагічных навук, дацэнт Р.М. Кавалёва, кіраўнік — аспірантка Таццяна Лук'янава) і «Гарадскі фальклор: генезіс, структура, тыпалогія» (куратар — кандыдат філалагічных навук, старшы выкладчык В.В. Прыемка, кіраўнік — аспірант Мікіта Супрунчук) — пераможцамі конкурсу грантаў для студэнтаў, магістрантаў і аспірантаў БДУ (2003 год), і матэрыялы IV Шырмаўскіх чытанняў, праведзеных 18 лістапада 2003 года на філалагічным факультэце Белдзяржуніверсітэта. Ініцыятыва правядзення Чытанняў, у якіх прадстаўлена магчымасць выказацца па ўсім спектры фалькларыстычных праблем, зыходзіла ад кафедры тэорыі літаратуры

(загадчык кафедры — доктар філалагічных навук, прафесар В.П. Рагойша) і ў першую чаргу даследчыкаў, якія распрацоўваюць фальклорную тэматыку. Аднак у падрыхтоўцы і правядзенні Чытанняў прынялі ўдзел таксама і кафедра беларускай лінгвістыкі і міфалогіі (загадчык кафедры — доктар філалагічных навук, прафесар Т. І. Шамякіна), і студэнцкая навукова-даследчая лабараторыя «Фальклрыстыка» (загадчык СНДЛ — кандыдат філалагічных навук, дацэнт Р. М. Кавалёва).

Адметнай асаблівасцю Чытанняў, у тым ліку і тых, матэрыялы якіх сабраны ў гэтай кнізе, стала тое, што ў іх прымаюць удзел і сталыя даследчыкі (навукоўцы і выкладчыкі), і тыя, хто толькі распачынае сваю навуковую і даследчыцкую дзейнасць, — аспіранты, магістранты, студэнты. Чытанні выйшлі за межы БДУ, у іх прымаюць удзел прадстаўнікі іншых ВНУ рэспублікі. Другая важная асаблівасць Чытанняў праявілася ў пашырэнні абсягаў пошукаў у сферы фалькларыстычных даследаванняў. Многія даклады і паведамленні закранаюць пытанні, якія яшчэ ўвогуле не ўзнімаліся ў айчыннай навуцы. Сімптаматычна і тое, што выступоўцы імкнуліся адыйсці ад звыклых, састарэлых схем і прыёмаў аналізу, іх даследаванні вызначаюцца арыгінальнасцю, свежасцю бачання фальклорных і літаратурных твораў. Удзел у абмеркаванні як фалькларыстаў, так і прадстаўнікоў іншых філалагічных навук дазволіў рассунуць межы паміж спецыфічнымі сферамі даследавання, весці пошук на сумежжы, што звычайна дае добры плён, дазваляе выйсці на больш шырокія абсягі думкі.

Спадзяемся, што прапануемы зборнік будзе карысным спецыялістам у галіне фалькларыстыкі, этналогіі і літаратуразнаўства, студэнтам і магістрантам, а таксама тым, каго цікавяць пошукі сучаснай навукі.

За дапамогу ў падрыхтоўцы зборніка выказваем шчырую падзяку аддзелу НДРС УПК ВК ГУН БДУ (загадчык — кандыдат фізіка-матэматычных навук Захараў А. Г.) і кандыдату філалагічных навук Марозавай Т. А.

М. П. Кенька, *В. В. Прыемка*

Р А З Д З Е Л 1

ФАЛЬКЛОР У КАНТЭКСЦЕ КУЛЬТУРЫ

Марина Трифоненкова

ФОЛЬКЛОРНЫЙ И ЛИТЕРАТУРНЫЙ ТЕКСТ В КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ

Любое явление может быть более-менее адекватно описано только в сопоставлении с другими. Фольклорный и литературный текст расположены наиболее близко друг к другу в современном культурном пространстве, что обусловливает их обоюдное привлечение в качестве сравнительного материала. При этом имеется ряд моментов, на которые необходимо обращать внимание при сравнительном анализе и которые позволяют увидеть реальные существенные отличия в двух названных типах текстов.

Если следовать Ю. М. Лотману, отнесение текста к той или иной типологической категории определяется не столько его содержанием или особым построением (синтактикой), сколько его функцией, при этом «семантическая и синтаксическая сторона того или иного конкретного текста… выступают лишь как признаки в числе других признаков, на основании которых происходит опознание функциональной природы текста. <…> Изменение функции текста придает ему новую семантику и новую синтактику» [6, *443*]. На практике такой подход не всегда реализуем, что выявляется при попытке разделения таких величин, как художественный и нехудожественный текст, с одной стороны, и литературный и фольклорный текст, с другой. Всякие попытки исчерпывающего разграничения приводят к парадоксальной ситуации (для постструктуралистов, впрочем, такая ситуация естественна) взаимопроникновения (или наложения) объектов.

Различие между нехудожественным и художественным текстом в соответствии с общепринятым мнением видится в том, что первый ориентирован на передачу информации, являющейся истинной или ложной, тогда как второй, во-первых, безразличен по отношению к истинности / ложности, а во-вторых, сосредоточен на высказывании ради него самого. Как считает Ц. Тодоров, эти характеристики отнюдь не бесспорны. Более того, он вообще полагает, что выделение такой сущности, как «литература», не имеет достаточного основания. Тот факт, «что в рамках более широкой системы, образуемой обществом и культурой, существует составная часть, которую можно выделить и которую принято обозначать при помощи слова “литература”», вовсе не доказывает, что «все конкретные произведения, функционирующие указанным образом, обладают общей для них природой»

[11, *377*]. Исследователь предлагает оставить попытки выведения признаков, отличающих литературу от нелитературы и заняться типологией дискурсов. Правота Ц. Тодорова становится очевидной при попытках разделить фольклорный и литературный текст. Поэтому заранее отметим, что приводимые доводы не универсальны, не распространяются на все без исключения явления литературы и фольклора, а в пограничных сферах и вовсе нивелируются. Мы также не будем вдаваться в динамику литературного процесса и анализировать конкретные исторические типы в их отношении к фольклору, поскольку в рамках данной работы останавливаться на этом не представляется целесообразным.

Совершенно очевидно, что в общем поле культуры фольклор как словесное творчество близко коррелирует с литературой (существует даже тенденция включать фольклор в литературу на основании общего инструмента текстопорождения, общности некоторых элементов жанровой системы и т. д., однако объединение этих двух явлений возможно лишь при поверхностном приближении). Точно так же очевидно, что фольклорный текст вовсе не равен литературному. Традиционно считается, что фольклор генетически предшествовал литературе. Не будем оспаривать это положение, хотя оно и не безусловно. Безусловно то, что фольклор был своего рода предпосылкой (одной из предпосылок) к возникновению литературы, которая стала возможна в той форме, как мы знаем ее сегодня, только благодаря выделению и индивидуализации субъекта, обособлению «я» из первичного «мы».

Таким образом, определяющей для литературной сферы является категория индивидуального стиля. По Р. Барту язык и стиль находятся «по разные стороны» литературы и соединяются в «письме». Если язык «насквозь пронизывает слово писателя, хотя при этом не придает ему никакой формы и даже никак его не питает» [1, *330*], то стиль писателя обусловлен «жизнью его тела и его прошлым, превращаясь мало-помалу в автоматические приемы его мастерства. Так под именем “стиль” возникает автономное слово, погруженное исключительно в личную, интимную мифологию автора, в сферу его речевого механизма, где рождается самый первоначальный союз слов и вещей, где однажды и навсегда складываются основные вербальные темы его существования» [1, *351*]. Фольклорному тексту категория индивидуального стиля чужда. Следуя Барту, можно сказать, что стиль фольклора – это «разделенное» слово, погруженное в общую мифологию коллективного сознания. Таким образом, он находится «по ту же сторону» в отношении фольклорного текста, что и язык. Кстати, о том, что фольклор более правомерно сближать с языком, чем с литературой, упоминалось не однажды [8, *161*]. Существует также мнение, что наиболее древними фольклорными образованиями были высказывания, непосредственно включенные в живую речь (поговорки, пословицы, присловья и т. п.).

С отсутствием индивидуализации связаны некоторые другие специфические особенности фольклорного текста, имеющие отношение к его поэтике и эстетике, например, неиндивидуализированность и статичность персонажей, традиционность образности, устойчивость эпитетов и т. д. Постоянные обороты и формулы, вплетенные в ткань фольклорного текста, превращают его язык в своего рода словесный орнамент, «построенный на повторении постоянных декоративно-стилистических элементов… Это тоже игра словами, но игра по строго установленному рисунку, по речевому трафарету» [10, *77*].

Текст литературного произведения уникален, единичен и соотнесен с понятием авторства, тогда как с фольклорным текстом дело обстоит иначе. В сознании носителей фольклора существует его схематичный инвариант («произведение», по Б. Н. Путилову [9, *189*]), но текст произведения при каждом исполнении воссоздается заново, являясь вариантом в пределах схемы, и, отзвучав, перестает существовать, если только он не был зафиксирован. То есть фольклорное произведение изменяемо в некоторых пределах, в отличие от литературного, данного раз и навсегда. При этом категория авторства не имеет значения, в народной культуре индивидуализированное понятие «автор» просто отсутствует, а потому не имеет смысла.

В литературной и фольклорной сферах неодинакова роль контекста. Фольклорный контекст, в отличие от литературного, материально не зафиксирован, это «народное сознание», хранящее шаблоны жанров и произведений. Особую значимость имеет текст, повторяющий шаблон (варьирование допускается в очерченных пределах), иными словами, фольклорный текст сближается с контекстом, практически сливается с ним, в то время как литературный текст наделяется эстетической ценностью, если «выступает» из контекста, как остров, и именно его «надконтекстная» часть представляется наиболее значимой. Таким образом, фольклорный и литературный тексты являются порождением двух отличных типов художественных систем, ориентированных, по Ю. М. Лотману, соответственно на «эстетику тождества» и «эстетику противопоставления» [7, *173, 176*]. Магическая функция текстов некоторых фольклорных жанров (к примеру, заговоров) в еще большей степени ориентировала на повторяемость элементов, поскольку в этом случае от точности воспроизведения текста напрямую зависела его эффективность.

Как литература считается наследницей фольклора, так и фольклор, в свою очередь, возводится к мифологии, хотя на этот счет, конечно, тоже существуют разные мнения. А. Н. Веселовский отмечал, например, что «сходство очертаний между сказкой и мифом объясняется не их генетической связью, причем сказка являлась бы обескровленным мифом, а в единстве материалов и приемов и схем, только иначе приуроченных» [2, *302*]. Иными словами, можно говорить об отношениях, как заметил К. Леви-

Стросс, «дополнительности», когда «миф и сказка перерабатывают одну и ту же субстанцию, но делают это каждый по-своему» [5, *21*], когда коллективные представления воплощаются в различных формах: от сакральных до профанных, от сложных повествований до свернутых семантических структур.

Тут важно подчеркнуть одно обстоятельство. Когда мы говорим об архаических мифах, подразумевается, что все реконструкции относительно их формы, содержания, приуроченности гипотетичны и выводятся из более поздних образований (это может быть фольклор или развитые религиозные системы; что касается «мифов» населения Африки или Австралии, то это тоже не столько мифы – мифы сакральны, а потому недоступны профанам, – сколько «мифологические рассказы»). То есть все сведения об «архаичной культуре» в современной науке, даже те, которые имеют статус классических, на самом деле косвенны и не более чем вероятностны. Архаичной (дорелигиозной) мифологии как объекта исследования фактически не существует, существуют фольклорные тексты, которые могут быть «источником сведений о древнейших состояниях» [9, *4*]. Но этот источник ненадежен и неоднозначен, он представляет собой «сложнейший конгломерат» напластований мифов различных эпох и племен, реальных и легендарных событий, элементов культа и т. д. [3, *48*]. По сути, он является интертекстом, в котором рассредоточены отсылки к другим текстам.

Следует отметить, что фольклорная интертекстуальность отлична от литературной. Последняя имеет статичное основание, своеобразный фокус преломления в виде единичного текста, принадлежащего определенному месту и времени. Все, что располагается далее этого момента, никогда не сможет стать источником формирования интертекстуальности однажды созданного литературного произведения. Фольклорный текст схематично можно представить в виде вектора, не имеющего начальной точки и устремленного в неопределенное будущее. Он движется через сознания носителей фольклорной традиции (которая может считаться устойчивой только в близких временных пределах, но на самом деле подвержена влияниям и изменениям), через различные культурные контексты, которые оставляют в нем свои следы в виде «анонимных формул… бессознательных или автоматических цитат» (Барт). Некоторые из этих интертекстуальных отсылок исчезают бесследно (в литературном тексте исчезновение невозможно, поскольку текст сам по себе неизменен, изменениям подвержен контекст и, соответственно, восприятие и интерпретация текста), другие перекочевывают в структуру произведения, закрепленного в памяти коллектива, и так на протяжении всего «периода обращения» фольклорного текста.

Как отмечает Ю. М. Лотман, «архаическое творчество, черты которого мы прослеживаем в фольклоре, своеобразно не своей мнимой неподвижностью, а иным распределением функций между исполнителем и

слушателем» [6, *135*]. Приуроченность архаичных фольклорных текстов к обряду исключает противопоставление исполнителя слушателям (зрителям). Все являются одинаково активными участниками, при этом, конечно, и прагматика такого текста отличается от прагматики любого литературного произведения.

С. Жукас также прослеживает существенное расхождение между литературным и фольклорным текстом по коммуникативным параметрам: если первый подразумевает адресата, поскольку содержит некоторое количество принципиально новой информации, то «в народной среде во время исполнения фольклорных произведений (особенно некоторых жанров) вообще ослабляется оппозиция адресанта – адресата, когда же речь идет о лирической песне – она вовсе отсутствует» [4, *8*]. В отношении эпических и лиро-эпических жанров ситуация выглядит не столь однозначно, однако и тут действует предзаданность ситуаций, конфликтов и их разрешений, причем отступления от шаблонов невозможны как «неправильные» и не имеющие эстетической ценности. Наоборот, предзаданность в художественном произведении считается явным недостатком, даже если речь идет о продуктах «массовой» литературы.

Фольклорный текст в основном моделирует принципиально статичный, замкнутый, континуальный и самотождественный мир. Этот мир идеален и гармоничен в том смысле, что он непротиворечив и целостен, а не в том, что он обязательно маркирован как «хороший». Вернее будет сказать, что этот мир вообще не оценивается. Он дан – и этим он хорош, плохим мир сам по себе быть не может. Конфликт в фольклорном тексте часто создается нарушением изначальной гармонии, а разрешение конфликта ведет к восстановлению равновесного единства. Заметим, что, конечно, картина будет несколько отличной для разных жанров – стадиально более ранних и более поздних. Такая модель со всей очевидностью реализуется в волшебных сказках, где гармоничное существование мира в какой-то момент нарушается вмешательством извне (к примеру, появляется змей и принимается пожирать или похищать людей), а затем стараниями сказочного героя возвращается к исходному состоянию. Конечно, сразу вспоминаются тексты с отчетливым драматическим или трагическим содержанием, как, например, некоторые семейно-бытовые песни и баллады. Оставим за скобками их относительно более позднее происхождение и укажем на то, что в семейно-бытовых песнях идеальная модель мироустройства все-таки имеется, ей соответствует, например, родительский дом, о котором вспоминает невестка в доме свекрови, где все ее обижают. Что касается балладных текстов, то трагизм в них не имеет отношения к мироощущению, он создается вмешательством не имманентного зла (фатума), а зла, имеющего конкретных носителей.

Многие исследователи обращали внимание на особенности моделирования пространственно-временного континуума в фольклорных

текстах. Для «архаичного» человека, по-видимому, первична нерасчлененная модель гомогенного горизонтального пространства-без-времени, расчленение пространства по горизонтали – более позднее приобретение, добавление вертикали и вычленение временной координаты являются достижением земледельческой эпохи. При этом сначала время осознается как цикличное, представление о времени как о линии оформились вообще относительно недавно. В фольклорных текстах прослеживаются рудименты частично переосмысленных ранних моделей, когда, например, расстояние и период его покрытия меряются сгрызенными «железными хлебами», стертыми «железными посохами» и т. п. Все указания на время и пространство вообще подчеркнуто неопределенны, формульны, в отличие от литературных текстов, в которых присутствует безусловная соотнесенность с тем или иным местом и моментом.

Литературный текст предлагает совсем иную модель мира, в которой изначальна как раз противоречивость (что естественно, ведь «я» уже осознает свою нетождественность как природе, так и социуму, свою инаковость, одиночество и конечность), стремящаяся к «снятию», и в соответствии с осуществлением или неосуществлением «снятия» происходит формирование «счастливых» или «несчастливых» концов. Впрочем, неопределенные варианты частичного «снятия» или надежды на него в будущем, оставленном за пределами художественного пространства, тоже вполне приемлемы. Мир, создаваемый в литературном тексте, линеен, динамичен, дискретен и несамотождествен. Ему известно представление об идеале, но этот идеал осознается как утопичный, недостижимый. Литературные тексты, рисующие идеал, бывший в прошлом (например, тексты Ж.-Ж. Руссо), или возможный в отдаленных пространственно-временных координатах (тексты Т. Мора или Т. Кампанеллы), в терминах психоаналитической теории можно назвать «сублимирующими» в том смысле, что трагическое (не без оснований) восприятие окружающей действительности сублимируется в утопический идеал, причем вера в него и его зримость прямо пропорциональна ощущению трагичности. В фольклорном же тексте идеальное состояние первично и реально, оно достижимо путем возвращения, причем абсолютного, а не на новом качестве (то есть в форме «тезис – антитезис – тезис»).

Разумеется, такая схема, как и любая другая, в достаточной степени условна, поскольку не может вместить конкретного многообразия явлений. Достаточно упомянуть о том, что фольклор постоянно влиял и продолжает влиять на литературу, причем эти влияния просматриваются на разных уровнях: на уровне сюжетики литературного текста, его поэтики, образности, моделирования пространственно-временных отношений и пр.

Таким образом, в фольклорном тексте стандартизированы и сфера выражения, и сфера содержания. Казалось бы, такая ситуация делает невозможной его жизнь, однако «смерть» не наступает. Можно сказать, что

в фольклорном тексте действительно нет новой для носителей фольклорной традиции информации. Но и прочитанное несколько раз литературное произведение тоже формально не содержит ничего нового: фактически меняется само воспринимающее сознание, то есть неизменное произведение помещается в меняющийся контекст, и это обусловливает его актуальность.

Возникает вопрос, почему фольклорное произведение актуально для коллективного народного сознания. Несамотождественность фольклорного сознания в этом смысле мало что объясняет. Как собирательное образование, объединяющее сознания всех носителей фольклорной традиции, оно и единично, и множественно; и континуально, и дискретно; и традиционно, и изменчиво в рамках этой традиционности, однако ни один из этих признаков не определяет актуальность фольклорных текстов. Очевидно, что дело тут не в смысле, заложенном в текстах, то есть не в семантике. Смысл некоторых текстов достаточно темен и невыводим из простого сочетания языковых элементов (это касается древнейших жанров, например, заговоров, календарно-обрядовых песен и др.). Народное сознание не является носителем этого смысла и, по всей видимости, не нуждается в нем. Ю. М. Лотман обратил внимание на то, что статус текста нередко придается сообщениям на малопонятном или вовсе непонятном языке, при этом их текстовое значение тем более повышается, чем более стирается значение общеязыковое [6, *437*]. Смысл этих текстов – в их назначении, эстетика не в неподвижности, а в относительной свободе варьирования, неожиданности в предзаданных рамках.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Барт Р.* Нулевая степень письма // Семиотика: Антология / Сост. Ю. С. Степанов. М., 2001. С. 327–370.

2. *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика / Сост., коммент. В. В. Мочаловой. М., 1989.

3. *Голосовкер Я. Э.* Логика мифа. М., 1987.

4. *Жукас С.* О соотношении фольклора и литературы // Фольклор: Поэтика и традиция. М., 1982. С. 8–20.

5. *Леви-Стросс К.* Структура и форма: Размышления над одной работой В. Я. Проппа // Зарубежные исследования по семиотике фольклора: Сб. ст. М., 1985. С. 9–34.

6. *Лотман Ю. М.* Семиосфера: Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки (1968–1992). СПб., 2001.

7. *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М., 1970.

8. *Пропп В. Я.* Поэтика фольклора. М., 1998.

9. *Путилов Б. Н.* Методология сравнительно-исторического изучения фольклора. Л., 1976.

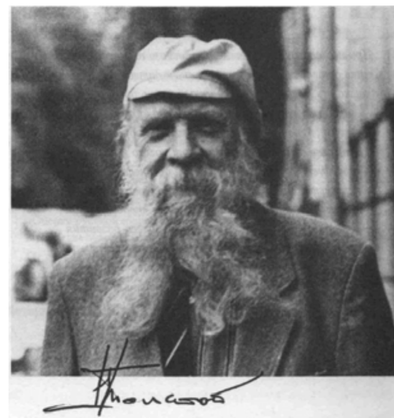
10. *Синявский А. Д.* Иван-дурак: Очерк русской народной веры. М., 2001.

11. *Тодоров Ц.* Понятие литературы // Семиотика: Антология / Сост. Ю. С. Степанов. М., 2001. С. 376–391.

Васіль Ліцьвінка

ЗАРЫЯН ДАЛЕНГА-ХАДАКОЎСКІ І МІКІТА ТАЛСТОЙ — ДАСЛЕДЧЫКІ ФАЛЬКЛОРУ І ЭТНАКУЛЬТУРЫ ЧАРНОБЫЛЬСКАГА КРАЮ

З. Даленга-Хадакоўскі



У 2004 годзе ўсё славянства будзе адзначаць у прамым сэнсе легендарную дату ў беларускай гісторыі – 220-годдзе з дня нараджэння пачынальніка славянскай фалькларыстыкі беларуса Зарыяна Даленгі-Хадакоўскага, які паралельна з выдатным сербам Вукам Караджычам распачаў народазнаўства на захадзе і ўсходзе Славіі.

Выдатны славіст Зарыян Даленга-Хадакоўскі (сапраўднае імя Адам Чарноцкі) нарадзіўся 24 снежня 1784 года ў маёнтку Гайна Барысаўскага павета цяперашняга Лагойскага раёна. Ён быў адвакатам у Мінску, працаваў у многіх вядомых кнігазборах, у тым ліку і ў Чартарыйскім, вывучаў старажытныя беларускія акты і граматы ў мінскіх архівах. За ўдзел у паўстанні Адам Чарноцкі быў сасланы на катаргу, збег адтуль і з фінансавай дапамогай Расійскай акадэміі навук усё жыццё вёў навуковыя даследаванні пад псеўданімам і прыдуманай біяграфіяй.

Адпаведна абранаму мнагазначнаму псеўданіму Хадакоўскі многа вандраваў, збіраў археаграфічныя матэрыялы, запісваў абрады, песні і дыялекты, пераважна на Палессі, даследаваў гарадзішчы каля Бярэсця, Турава, Гомеля, Магілёва, у Бабруйскім павеце, Старым сяле Віцебскага павета, Віцебску і Полацку.

Амаль два стагоддзі назад, папярэдне даследаваўшы Карпацкі рэгіён, у палатнянай світцы, з заткнутай сенам бутэлечкай самагону ў правай кішэні на ўсякі выпадак, босым у летні час пачынальнік славянскай фалькларыстыкі прайшоў прарадзіму славян Палессе ад Карпат да Гомеля і сваімі шматлікімі грунтоўнымі працамі заклаў асновы славянскай фалькларыстыкі.

Актуальнай і для нашага часу з’яўляецца праца вучонага «Славянства да хрысціянства» (1818), дзе ўпершыню паказана унікальнасць

старажытнаславянскай абрадавай культуры і месца фальклору ў ёй у дахрысціянскі перыяд, распрацаваны кірункі комплексных даследаванняў гісторыі і культуры славянскіх народаў. Далейшае развіццё яны атрымалі ў працах Хадакоўскага «Даследаванне адносна рускай гісторыі» (1819), «Праект вучонага падарожжа па Расіі для вытлумачэння старажытнай славянскай гісторыі» (1820) і «Гістарычная сістэма Хадакоўскага» (1838).

Большасць сабраных славістам матэрыялаў, значная частка якіх знаходзіцца зараз у Тарнопальскім краязнаўчым музеі на Украіне, не апублікавана, таму выключную каштоўнасць мае выдадзены ў 1974 годзе ў Кіеве зборнік «Українські народні пісьні в записах Зоріана Доленги Ходаковського», дзе шырока прадстаўлены запісы з Беларускага Палесся (тут, напрыклад, упершыню апублікаваны запіс карагода з радзімічскага абраду ваджэння і пахавання стралы «Як пушчу стралу дай па ўсём сялу»).

Археолаг Хадакоўскі абгрунтаваў тэорыю ўзнікнення гарадзішчаў, як фальклярыст і мовавед распрацаваў прынцыпы збору фальклору і дыялектаў, акцэнтаваў увагу на вялікай каштоўнасці тапанімічных паданняў для гістарычных даследаванняў.

Фальклорны архіў Хадакоўскага паралельна са зборам серба Вука Караджыча – першы і самы багаты збор фальклору славянскіх народаў па колькасці запісаў і па велічыні ахопленай тэрыторыі, а праца вучонага – пачатак сістэматызаванага запісу з навуковай пашпартызацыяй і сістэмным навуковым падыходам да даследавання фальклору славянскіх народаў. Яна стала асновай для вызначэння прарадзімы славян, славянскага этнагенезу, праграмай для навуковых аб’яднанняў Беларусі, Расіі, Украіны і Польшчы.

У гутарках з аўтарам гэтых нататак выдатны даследчык сучаснай Славіі, праўнук Льва Талстога і ўраджэнец Сербіі, акадэмік Расійскай, Македонскай і Аўстрыйскай акадэмій навук Мікіта Талстой, 80-годдзе якога шырока адзначалася на Беларусі ў 2003 годзе, сцвярджаў, што мы «лёгкадумна і памылкова недаацэньваем» праславянскую культуру і яе даследчыкаў. З 1962 года і да самай знішчальнай для этнічнай культуры ўсходніх славян Чарнобыльскай катастрофы 1986 года Мікіта Талстой выключна своечасова і пладатворна, з прыцягненнем шырокіх навуковых колаў Мінска, Гомеля, Мазыра, Кіева, Чарнігава, Жытоміра, Масквы, Пецярбурга і Бранска паўтарыў навуковы подзвіг З. Даленгі-Хадакоўскага. Вынікам яго працы стала стварэнне самастойнай галіны філалогіі – этналінгвістыкі, значэнне якой для даследавання этнічнай культуры нельга пераацаніць. Дзякуючы шматлікім шматлікім грунтоўным працам Мікіты Талстога, навукова-метадычнаму «Палескаму этналінгвістычнаму зборніку», этналінгвістычным архівам у Інстытуце славістыкі Расійскай акадэміі навук, Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі і фальклорнаму архіву Навукова-даследчай лабараторыі беларускага фальклору Белдзяржуніверсітэта была закладзена аснова для далейшых даследаванняў славянскай народнай культуры на сучасным навуковым узроўні.

У 2003 годзе споўнілася 80 год з дня нараджэння выдатнага рускага этналінгвіста Мікіты Ільіча Талстога (1923 — 1996). Ён нарадзіўся ў горадзе Вршац (Сербія) у сям'і ўнука Льва Талстога Ільі і Вольгі Талстых, даследаваў духоўную культуру славянскіх народаў, іх мовы, дыялекты, фальклор, тапаніміку, этнаграфію і гісторыю. Доктар філалагічных навук (1972), прафесар (1973), член Расійскай, Македонскай і Аўстрыйскай акадэмій навук, ён з 1954 года пачаў вялікую працу па стварэнню этналінгвістыкі як самастойнай галіны філалогіі, спачатку ў Расіі ў Інстытуце славістыкі і балканістыкі ў Маскве, а з 1962 года і на Беларусі. Пад яго ўздзеяннем узніклі школы этналінгвістаў у Мінску, Гомелі, Мазыры, Бранску, Чарнігаве, Жытоміры і многіх іншых гарадах. Абрадавая культура, па яго ўласнаму выказванню, «гэтага унікальнага рэгіёна для даследчыка старажытнаславянскага перыяду» была для вучонага прадметам глыбокага зацікаўлення і даследавання на працягу ўсяго апошняга перыяду жыцця.

З 1968 года ён арганізоўваў і ўзначальваў да самай Чарнобыльскай катастрофы 1986 года спачатку дыялекталагічныя, а з 1975 – комплексныя этналінгвістычныя экспедыцыі сіламі створаных ім этналінгвістычных цэнтраў на Палессі, вынікам якіх стаў багаты Палескі архіў у Маскве ў цяперашнім Інстытуце славістыкі РАН. Матэрыялы яго выдаваліся ў зборніках: «Лексіка Палесся: Матэрыялы для дыялектнага слоўніка» (1968); «Палессе: Лінгвістыка. Археалогія. Тапаніміка» (1968); «Лексіка Палесся ў прасторы і часе» (1971); «Палескі этналінгвістычны зборнік. Матэрыялы і даследаванні» (1983). У іх М. Талстой выступае як аўтар, сааўтар і рэдактар прац «Аб даследаванні палескай лексікі», «Вызыванне дажджу на Палессі», «Аб задачах этналінгвістычнага даследавання Палесся», «Аб рэканструкцыі праславянской фразеалогіі», «Вербальны тэкст як ключ да семантыкі абраду», «Аб прадмеце этналінгвістыкі і яе ролі ў вывучэнні мовы і этнасу», «Заўвагі па славянскай дэманалогіі», «Са славянскіх этнакультурных старажытнасцей», «Народная этымалогія і структура славянскага рытуальнага тэксту», «Слова ў абрадавым тэксце», «Міфалагічнае ў славянскай народнай паэзіі» і шматлікіх іншых. Значнай з'явай у навуцы стала яго манаграфія «Мова і народная культура» (М.,1995).

З вынікамі палескіх даследаванняў Мікіта Талстой пастаянна знаёміў навуковую грамадскасць на разнастайных канферэнцыях, усеславянскіх форумах, з'ездах, публікаваў іх у кнізе «Праблемы славянскай этнаграфіі» і серыйным выданні «Славянскі і балканскі фальклор», якое друкуецца з 1978 года.

Выдатна адзначыла юбілей мужа Святлана Талстая – прадаўжальніца яго справы, загадчык сектара этналінгвістыкі і фальклору Інстытута славістыкі РАН. Як укладальнік і адказны рэдактар, яна падрыхтавала фундаментальнае выніковае выданне прац Мікіты Талстога «Нарысы славянскага язычніцтва» (М., 2003), якое, няма сумнення, будзе

метадалагічнай асновай дзейнасці этналінгвістаў, моваведаў, фалькларыстаў і гісторыкаў культуры ў XXI стагоддзі.

Праўнук Льва Талстога, таленавіты даследчык духоўнай культуры славянскіх народаў, Мікіта Талстой сцвердзіў унікальнасць старажытнай культуры Палесся.

Вольга Белякова

БЕЛАРУСКІ ФАЛЬКЛОР ЯК АКСІЯЛАГІЧНАЯ СІСТЭМА

Мастацтва, створанае ў культурнай прасторы таго ці іншага народа, нясе ў сабе спецыфічныя рысы менталітэту гэтага народа і сістэмы яго каштоўнасцей. Аналіз беларускага фальклору з пункту гледжання выяўлення ў ім каштоўнасных арыентацый з'яўляецца, на наш погляд, неабходным для лепшага разумення народнай культуры і актуальным не толькі ў межах фалькларыстыкі ці мастацтвазнаўства, але і ў агульнанавуковым плане, бо ўсебаковае вывучэнне сучасных духоўных працэсаў немагчыма без даследавання спецыфічных аксіялагічных прыярытэтаў.

Тэорыя каштоўнасцей фарміравалася на працягу многіх стагоддзяў пад уплывам шэрага палітычных, рэлігійных, этычных, мастацкіх, нацыянальных і іншых фактараў. Сучасныя навукоўцы (А. Г. Усенка, М.С. Каган, М. Рокіч) пад катэгорыяй «каштоўнасць» разумеюць любы феномен (прадмет, з'яву ці рысу ўнутранага свету чалавека), які мае для грамадства, сацыяльнай групы і індывіда найвялікшае значэнне і выступае неабходнай умовай іх жыццядзейнасці [4, *46*].

Большасць сучасных этналагічных, псіхалагічных, культуралагічных канцэпцый сыходзяцца ў тым, што каштоўнасці ўтвараюць пэўную сістэму і з'яўляюцца структурным элементам псіхалогіі этнасу. Расійскі даследчык А.Г. Усенка адзначае, што каштоўнасць уваходзіць у структуру менталітэту на некалькіх узроўнях:

1) як уяўленне аб тым, што такое каштоўнасць, і адпаведны набор «каштоўнасцей-узораў» (фундаментальных каштоўнасцей, якімі кіруюцца ўсе без выключэння члены дадзенай супольнасці);

2) як сістэма каштоўнасцей – сукупнасць каштоўнасных іерархій асобных слаёў і груп грамадства, якая базіруецца на аснове фундаменальных каштоўнасцей і ўваходзіць у склад «карціны свету».

Гэтыя дзве плоскасці існавання каштоўнасці «ў жыцці рэалізуюцца ў «кодэксе паводзінаў» чалавека, які належыць да дадзенай групы ці грамадства» [4, *63*]. Такім чынам, можна гаварыць аб тым, што каштоўнасныя арыентацыі ўваходзяць у структурны комплекс менталітэту

кожнага народа і адыгрываюць у жыцці чалавека ролю рэгулятараў паводзінаў і ацэнак. У цяперашні час навукоўцы карыстаюцца наступнай (умоўнай) класіфікацыяй каштоўнасцей:

- вітальныя: жыцце, здароўе, якасць жыцця, прыроднае асяроддзе і інш.;
- сацыяльныя: сацыяльнае становішча, статус, багацце, прафесія, сям'я, роўнасць палоў і інш.;
- палітычныя: свабода слова, грамадзянскія свабоды, законнасць, грамадзянскі мір і інш.;
- маральныя: дабро, любоў, сяброўства, абавязак і інш.;
- рэлігійныя: Бог, боскія законы, вера, вымратаванне і інш.;
- эстэтычныя: прыгажосць, ідэал, стыль, гармонія і інш. [2, *25*].

Па ступені распаўсюджанасці каштоўнасці можна падзяліць на агульначалавечыя, нацыянальныя, саслоўна-класавыя, лакальныя, сямейныя, індывідуальна-асабовыя [2, *26*].

Сігніфікатыўная функцыя культуры (у тым ліку і мастацкай) дае падставу вывучаць прадукты культуры як своеасаблівыя «акамянеласці» праяў нацыянальна-псіхалагічных асаблівасцей людзей. Традыцыі, звычаі, рытуалы, фальклор і г. д. з'яўляюцца спосабамі фіксацыі і трансляцыі культурнай інфармацыі і сацыяльнага вопыту, сродкамі далучэння індывідаў да існуючых у дадзеным грамадстве каштоўнасцей. З гэтага можна зрабіць выснову, што галоўнай крыніцай пазнання традыцыйных каштоўнасцей з'яўляецца народная мастацкая культура.

На думку Л. І. Міхайлавай, «у сувязі з фарміраваннем класаў мастацкая культура раздзялілася на дзве сферы: адна задавальняла патрэбы прывілеяванай часткі грамадства і паступова пераўтварылася ў прафесійнае мастацтва, другая складалася на аснове першабытнай сінкрэтычнай культуры ўнутры земляробчай абшчыны і дала пачатак вуснай народнай творчасці» [3, *52*]. Разнастайныя фальклорныя тэксты ўвабралі ў сябе выпрацаваныя традыцыйнай народнай культурай спосабы бачання і ацэнкі свету, тыя каштоўнасныя арыентацыі, якімі карысталася асноўная маса людзей на працягу стагоддзяў. Як адзначае У. М. Конан, «у класічных жанрах фальклору цэлая сістэма сюжэтаў, вобразаў і сімвалаў сёння ўспрымаецца як мастацкі аналог найважнейшых духоўных каштоўнасцей, якія былі, ёсць або могуць быць сцверджаны ў будучай культуры чалавецтва» [1, *176*].

Згодна з шырока вядомым азначэннем рускага вучонага В. Я. Гусева, «фальклор – гэта сукупнасць структур, інтэгрыраваных словам, маўленнем, незалежна ад таго, з якімі элементамі яны звязаны» [3, *54*]. У сучаснай навуцы існуюць чатыры асноўныя канцэпцыі фальклору: сацыялагічная (і гісторыка-культурная), эстэтычная, філалагічная і тэарэтыка-камунікатыўная. Першая канцэпцыя ўзнікла на раннім этапе развіцця этнаграфіі і фалькларыстыкі. Яна характарызуецца найбольш шырокім

разуменнем фальклору. Другая канцэпцыя – эстэтычная – строга запраграмавана на вывучэнне толькі мастацкіх форм народнай культуры і таму можа ігнараваць «натуральныя», традыцыйныя, архаічныя формы ў кантэксце народнай культуры. Трэцяя з вышэйпералічаных канцэпцый вылучае славесныя (вербальныя) формы, прызнае фальклор маўленнем, вербальнай камунікацыяй. Чацвёртая канцэпцыя акцэнтуе ўвагу на вуснасці як галоўнай асаблівасці фальклору. У дадзеным артыкуле мы прытрымліваемся менавіта «вузкага» погляду на фальклор і разглядаем яго як вусную народную творчасць.

У розных відах і жанрах вусна-паэтычнай творчасці нашага народа пераважаюць розныя тыпы каштоўнасцей. У абрадавай паэзіі беларусаў найбольш яскрава адлюстраваліся вітальныя каштоўнасці народа. Абрадавая паэзія суправаджала чалавека на працягу ўсяго жыцця, а асабліва ў адказныя моманты, калі праз выкананне абрадавых дзеянняў замацоўваліся засвоеныя ад мінулых пакаленняў ментальныя ўстаноўкі. Такімі момантамі ўсходнія славяне лічылі нараджэнне, шлюб і смерць. Кожная з гэтых падзей знайшла адлюстраванне адпаведна ў хрэсьбінных і вясельных песнях, пахавальных галашэннях. Паводле абрадавых тэкстаў, у аснове закону сусвету палягае ідэя канстантнага ўзнаўлення прэцэдэнтных форм. Сямейна-абрадавыя і каляндарна-абрадавыя песні былі накіраваны ў першую чаргу на тое, каб працэс узнаўлення ніколі не спыняўся, і таму іх выкананне ў кантэксце абраднасці лічылася абавязковым.

Парэмійны фонд беларусаў змяшчае ў сабе амаль усе тыпы каштоўнасцей. Прыказкі і прымаўкі адлюстравалі ўяўленні пра месца чалавека ў свеце, пра часавую накіраванасць і значнасць асобных гістарычных падзей, погляды на сэнс жыцця, прыроду шчасця, думкі аб маральнай узнагародзе, якая залежыць ад праведнасці жыцця і добрых намераў. Трэба адзначыць таксама, што ў адрозненне ад увасобленых у абрадавым фальклоры ўзораў замацаваныя ў парэміях каштоўнасці не з'яўляліся правіламі, якія падлягалі абавязковаму выкананню. Прыказкі, прымаўкі, загадкі неслі ў сабе набор сімвалаў, схем, вербальных формул, неабходных для апісання рэчаіснасці, і з'яўляліся носьбітамі вітальных, сацыяльных, рэлігійных і эстэтычных каштоўнасцей.

Казка – адзін з тых жанраў вусна-паэтычнай творчасці, які дае магчымасць прасачыць развіццё аксіялагічных поглядаў беларусаў. У чарадзейных казках найбольш ярка ўвасоблены вітальныя каштоўнасці і выразна прасочваюцца рэшткі культу продкаў і татэмізму. Маральныя каштоўнасці беларускага народа знайшлі адлюстраваннне ў такой разнавіднасці народнай прозы, як навелістычная казка. У гэтых творах на прыкладзе станоўчых і адмоўных герояў паказаны тыя чалавечыя якасці і ўчынкі, якія народ ухваляе ці асуджае. Сацыяльныя каштоўнасці (сацыяльнае становішча, багацце, грамадскі статус, сям'я і г.д.) выразна паказаны ў бытавых

казках, дзе малюецца жыццё простага селяніна, яго барацьба супраць сацыяльнага і духоўнага прыгнёту.

Вобразы беларускіх гістарычных паданняў можна падзяліць на дзве групы: адну складаюць людзі, якія абараняюць свой край, другую – захопнікі. У творах пра абаронцаў сваёй зямлі галоўнай тэмай становіцца самаахвярнасць, мужнасць і гераізм людзей. Заўважым, што галоўнай каштоўнасцю беларусаў, адлюстраванай у гістарычных паданнях, з'яўляецца Бацькаўшчына.

Рэлігійныя каштоўнасці народа найбольш выразна праяўляюцца ў іншым жанры пазаабрадавага фальклору – духоўных вершах. У іх адлюстравана ідэя аднаразовасці і аднанакіраванасці сусветнага гісторыка-культурнага працэсу, што падкрэслівае цэнтральную ролю прыходу Збавіцеля. У духоўных вершах праводзіцца думка, што смертны можа пераадолець канечнасць свайго быцця толькі праз змяненне ўласнай прыроды, духоўнае ўдасканаленне і аскетызм, а ў выніку агульных намаганняў адбываецца і ўдасканаленне грамадства. У духоўных вершах падымаюцца пытанні светапоглядных ідэалаў, сэнсу жыцця, шчасця.

Аксіясфера тэатра – яркі прыклад таго, як у працэсе развіцця фальклору адбываецца змена ці перанясенне акцэнтаў ад запраграмаваных у тэатралізаваных абрадах вітальных каштоўнасцей да эстэтычных у народнай драме.

Такім чынам, беларускі фальклор з'яўляецца для айчыннай гуманітарыстыкі вельмі важнай і актуальнай крыніцай пазнання традыцыйных каштоўнасцей. Аксіялагічны аналіз паказвае, што вусна-паэтычная творчасць беларусаў здольна ўнесці ў сучаснае грамадскае жыццё агульначалавечыя і нацыянальныя духоўныя каштоўнасці, нормы і ідэалы, а праз іх наладзіць дыялог беларускай культуры з іншымі.

ЛІТАРАТУРА

1. *Конан У. М.* Ля вытокаў самапазнання: Станаўленне духоўных каштоўнасцей у святле фальклору. Мн., 1989.
2. *Лапина С. В.* Культурология. Мн., 2002.
3. *Михайлова Л. И.* Народная художественная культура. М., 2001.
4. *Усенко О. Г.* К определению понятия “менталитет” // Мировоззрение и самовосприятие русского общества. Вып. 3. Российская ментальность: Методы и проблемы изучения. М., 1999.

Алеся Грышчанка

СІМВОЛІКА РЭЧЫЎНАГА СВЕТУ ЖЫХАРОЎ ГОМЕЛЬШЧЫНЫ

Асэнсаванне сімволікі рэчыўнага свету беларусаў – важная праблема даследавання. Як правіла, кожны з прадметаў побыту звязаны з цікавымі народнымі прыкметамі і павер'ямі, якія шырока бытуюць у народным асяроддзі, запаўняючы кожнае імгненне чалавечага жыцця, прадугледжваючы любыя магчымыя выпадкі і здарэнні. Яны часта выступалі надзейнымі памочнікамі ў жыцці і працы, дазвалялі чалавеку лепш размеркаваць свае заняткі, засцерагчы сябе і гаспадарку. Прыкметы і павер'і былі скіраваны пераважна на паляпшэнне дабрабыту чалавека, асноўным клопатам якога была ўласная гаспадарка. Дабрабыт прадказвалі не толькі розныя прыродныя з'явы, дзеянні і ўчынкі чалавека. Каб забяспечыць поспех у справах, трэба было асцярожна дзейнічаць не толькі па-за межамі сваёй хаты, але і ў самой хаце, бо і прадметы дамашняга побыту, і прадметы гаспадарчага ўжытку надзяляліся рознымі рысамі і ўласцівасцямі. Звернемся да канкрэтных матэрыялаў па народнай міфалогіі Гомельшчыны, каб паказаць, наколькі багатыя і паэтычныя рэгіянальныя міфалагічныя ўяўленні, звязаныя з рэчыўным светам.

«Барана - прылада земляробчай працы, якая надзелена магічнымі якасцямі і выкарыстоўваецца ў рытуальна-абрадавых дзеяннях» [3, *20*]. Барану выкарыстоўвалі як апатрапей ад шкодных дзеянняў ведзьмаў і нячыстай сілы: «*Каб засцерагчыся ад дзеянняў ведзьмы, трэба пакласці перад хлевам барану. Пасля сказаць замову*» (г.Добруш). Барана дапамагала выявіць нячысцікаў: «*З дапамогай бараны можна ўбачыць нячысцікаў. Можна ўбачыць ведзьму. Трэба ў хляве паставіць барану і сесці на яе. Убачыш ведзьму, можна паймаць русалку*» (г.Добруш).

У некаторых сямейных абрадах баране адводзілася роля магічнага прадмета, на якім перавозілі або пераносілі каго-небудзь: «*На хрэсьбінах бабу вязуць на баране. Калі купіла многа гасцінцаў, то барану кладуць зуб'ямі ўніз. А калі мала заплоціць, пераварочваюць барану зуб'ямі ўверх і кажуць:* «*Садзісь, баба!*» (г.Добруш).

Выкарыстанне бараны ў абрадах аграрнай магіі павінна было выклікаць дождж у час засухі: «*Каб выклікаць дождж, барану павадзілі, па рэчке цягалі*» (в. Стаўбун, Веткаўскі раён). «*Па полю барану цягалі*» (в. Вялікія Нямкі, Веткаўскі раён).

Калі гаварыць пра сімволіку веніка ў традыцыйнай культуры беларусаў, то варта падкрэсліць факт арганічнай суаднесенасці яго з дамавіком. Лічылася, што пад ім жыве дамавік: «*Дамавы можа жыць на печы, пад венікам*» (в. Капань, Рэчыцкі раён): «*Дамавік жыве на паталке, таксама ў веніку і ў кутку, дзе ён стаіць. Нельзя штоб былі два веніка ў доме. Два веніка - два дамавіка. Яны будуць ругацца, і ў доме будзе многа шкод і бед*» (в. Агародня, Добрушскі раён). «Венік (дзяркач) - прадмет дамашняга побыту, які надзяляўся апатрапейнымі і дэманічнымі ўласцівасцямі» [5, *307*]. Сувязь веніка з нячыстай сілай выклікае шматлікія забароны і перасцярогі, якія датычацца кантактаў чалавека з венікам. Нельга было

пераступаць або станавіцца на венік: «*Не трэба пераступаць цераз венік, бо на цябе будуць драцца людзі (будуць непрыязнымі)*» (в. Старая Дуброва, Акцябрскі раён), «*Не можна босымі нагамі наступаць на венік, а то на нагах будуць балячкі*» (г.Добруш).

Венік, як і іншыя прадметы побыту, дэманструе амбівалентны характар уяўленняў. Ён выкарыстоўваўся і як абярэг, як сродак барацьбы з нячыстай сілай: «*Каб ведзьма не змагла прайсці ў хлеў, ставілі венік дагары нагамі, уверх мяцелкай. Так вот ставілі венік і перад увахoдам у хату, каб не прайшлі ведзьмы*» (в. Сівінка, Веткаўскі раён): «*Для пазбаўлення ад нечысці ставілі на ноч да дзвярэй перавернутую ўверх мятлу, вешалі пад паталок пучок пруцьеў са старога веніка*» (г.Добруш).

Іншы раз магічныя дзеянні, звязаныя з венікам, адбываліся толькі ў святочныя дні: «*Венік, якім мялі ўсе Каляды, пасля Каляд тройчы сякуць і кідаюць у печ. Усе гэта робяць, каб Бог адпусціў грахі, што награшыў на Каляды*» (в. Скепня, Жлобінскі раён).

Гаршчок - адзін з найбольш рытуалізаваных прадметаў хатняга посуду. «Важнейшым прынцыпам асэнсавання гаршка з’яўляецца антрапамарфізм. Матыў «жыцця» прысутнічае ў звычаях біцця посуду, якія падкрэсліваюць пераважныя маманты ў жыцці чалавека» [5, *526*]: «*Гаршчок з кашай разбіваюць на хрэсьбінах, чарапкі кладуць на галавы маладым замужнім жанчынам, каб у іх былі здаровыя дзеці*» (в. Скепня, Жлобінскі раён); «*Гаршок разбіваюць толькі на адведках, калі ў ім бабіна каша, чарапкі збіраюць і выкідаюць, штоб дзіцёнак не хварэў*» (в. Сінічана, Буда-Кашалёўскага раёна).

Шматлікія народныя павер’і звязваюць посуд з міфалогіяй атмасферных з’яў. Звычайна выкарыстоўвалі гаршчок для выклікання дажджу: «*Трэба было, калі ноччу ўсе спяць, выйці на вуліцу і ўкрасці ў суседа гаршчок, каб ніхто не бачыў. А потым гаршчок кідалі ў калодзеж, хадзілі вакол калодзежа тры разы і гаварылі словы, заклікаючы дождж*» (в. Дуброва, Жыткавіцкі раён); «*Ад засухі, калісь казалі, што кідалі гладышку ў калодзец. Гладышку ўдава далжна была ўкрасці ў яўрэя*» (г.Хойнікі).

Цікавасць выклікае і асэнсаванне дзяжы ў міфалагічнай традыцыі Гомельшчыны. «Дзяжа - драўляная кадка для замешвання і заквашвання цеста, надзяляецца прадуцыруючай сілай, з’яўляецца сімвалам дабрабыту і багацця, дастатку і здароўя» [6, *45*]. З вырабам дзяжы былі звязаны вераванні, якія рэгламентавалі пароду дрэва: «*Рабілі дзяжу з дуба з клёнам. Тады хлеб харошы даецца*» (в. Узнаж, Рэчыцкі раён). Нельга было пазычаць дзяжу, «*бо сапсуецца. Гэта грэх, і ніхто не пазычаў*» (в. Узнаж, Рэчыцкі раён).

Як сімвал дабрабыту дзяжа прысутнічала на вяселлі:«*На дзяжу садзілі нявесту, каб і яна вадзіла дзетак, як дзяжа ўчыняе хлеб*» (в. Старая Дуброва, Акцябрскі раён); «*Калі ішлі замуж, садзілі на дзяжу, каб была хазяйкай і ўмела добра работаць*» (в. Узнаж, Рэчыцкі раён).

Качарга - пячное начынне, звязанае з хатнім агнём. «Утылітарныя і магічныя ўласцівасці качаргі абумовілі адценні, звязаныя з агнём, печчу, матэрыялам (жалеза), формай (крывая)» [1, *229*]. «Зыходзячы з успрымання печы як асноўнага месца, звязанага з дамавіком, качарга таксама суадносіцца з хатнім духам» [2, *36*]. Таму і дзеянні з качаргою дапамагалі чалавеку ў паўсядзённым жыцці і аберагалі яго: «*Калі чалавек выпраўляўся куды-небудзь, то родныя ставілі качаргу ўверх, каб везла ў той справе, па якой чалавек паехаў ці пайшоў*» (в. Старая Дуброва, Акцябрскі раён).

Разам з іншымі рэчамі, якія мелі адносіны да агню, качарга выступала як адгонны сродак: «*Каб град не ішоў, то выкідвалі з дому качэргі на вуліцу*» (в. Галавінцы, Гомельскі раён); «*Як град падае - выкідваюць на двор качэргі, каб не пабіў нічога:* «*Град, град, не бій пасевы, а бій качэргі*» (в. Агародня, Добрушскі раён).

«Лыжка як прадмет, якім часта карыстаецца чалавек, выступае як замяшчальнік самога чалавека, як яго сімвал» [2, *38*]. За сталом лыжка магла прадказваць наведвальнікаў: «*Лішняя лыжка за сталом - госцю. Лыжка ўпала на пол - прыедзе ў госці жэншчына*» (в.Сінічана, Буда-Кашалёўскі раён).

Нож - традыцыйны абярэг ад нячыстай сілы, ён можа пашкодзіць нават чорту. З дапамогай нажа засцерагалі жывёлу: «*Каб ніхто не сурочыў жывёлу, з самае вясны затыкалі пад печ або страху нож ці якое-небудзь жалеза. Гэта рабілі, калі жывёлу выганялі ў поле*» (п.Сталпішча, Буда-Кашалёўскі раён). Нажом лячылі розныя хваробы: «*Вадзілі ім па бальному месту. Лячылі ўрокі ім і пры гэтым чыталі малітвы*» (в. Скепня, Жлобінскі раён).

Выкарыстоўваўся нож і для барацьбы з нячыстай сілай: «*Штоб успакоіць дамавога, нада ўваткнуць нож у дзверы*» (в. Брылева, Гомельскі раён). Але разам з тым нож з'яўляўся прыладай ведзьмаў і чараўнікоў: «*Ведзьма можа даіць карову на адлегласці. Яна абводзіць на зямлі круг з загаварам і ўтыкае ў сярэдзіну нож, малако задуманай каровы пацячэ само*» (в. Бальшавік, Гомельскі раён); «*Ёсць тыя, хто сам ваўкалакам захацеў быць. Бяруць яны нож, у пень тыркаюць і сягаюць цераз яго*» (г.Добруш).

Забароны існавалі адносна пэўных дзеянняў з нажом: «*Нельга класці на стол нож, вілку , бо з'явіцца нячыстая сіла і заб'е*» (в. Азершчына, Рэчыцкі раён); «*Нельга астаўляць нож на стале, будзе дрэнна ў сям'і*» (в. Скепня, Жлобінскі раён); «*Калі нож кінеш на стале - у хату прыйдзе непрыяцель*» (в. Халочча, Чачэрскі раён).

«Люстэрка - у народна-міфалагічным асэнсаванні - тварэнне нячыстай сілы і адначасова сродак кантакту з ёю» [4, *100*]. У абрадах, звязаных са смерцю, люстэрка ўяўляе асаблівую небяспеку. Шырока распаўсюджаны звычай завешваць усе люстэркі ў доме, дзе знаходзіцца нябожчык: «*Трэба закрываць усе люстэркі, калі ў хаце нябожчык. Бо калі хто-небудзь пабача нябожчыка ў зеркале, то сустрэча можа быць хуткай*» (в. Скепня,

Жлобінскі раён); «*Каб смерць не магла зацягнуць да сябе любога з жывых і каб сам нябожчык хутчэй пакінуў хату*» (в. Азершчына, Рэчыцкі раён). У паўсядзённым жыцці забароны, якія адносіліся да люстэрка, датычыліся пэўнага (небяспечнага) часу і пэўных асоб. Нельга было глядзець ў люстэрка ў час навальніцы, бо «*можна ўбачыць тое, ад чаго страціш прытомнасць*» (г.Добруш), у час ежы: «*з'ясі сваю красату*» (в. Узнаж, Рэчыцкі раён), «*нельзя смотреться в зеркало во время еды и перед сном, а также во время полнолуния, ибо человек может стать оборотнем, увидев свое страшное отражение в зеркале, умереть*» (г.Гомель). Люстэрка было небяспечным для цяжарных жанчын і немаўлят: «*Дзіцяці нельга глядзецца ў зеркала - пугацца будзе*» (в. Узнаж, Рэчыцкі раён). У люстэрка забаранялася глядзець цяжарным, нованароджанаму дзіцяці, бо лічылася, што «*могуць праз люстэрка правесці нячыстую сілу на жывога чалавека або перавесці яго ў іншы мір і там яго пакінуць*» (в. Азершчына, Рэчыцкі раён). Ды і ўвогуле раяць: «*Нельга доўга глядзець у люстэрка, бо яно забірае моц, сілу чалавека, а ў жанчын - маладосць, красату*» (в. Скепня, Жлобінскі раён). Але адначасова люстэрка лічыцца сродкам барацьбы з нячыстай сілай: «*Для адводу ведзьмаў нада ў хлеве трымаць асколак люстэрка*» (г.Добруш); «*Штоб успакоіць дамавіка, нада было паставіць зеркала, то дамавыя не любяць зеркал*» (в. Брылева, Гомельскі раён).

Стол - своеасаблівы магічны «цэнтр» дома: «*Стол ставяць ля кута, гэта свяшчэннае месца пад абразамі*» (в. Узнаж, Рэчыцкі раён); «*Стол бярог свае месца і доўжан стаяць на куце*» (в. Халочча, Чачэрскі раён). Стол карыстаўся вялікай пашанай і патрабаваў да сябе паважлівых адносін: «*Па сталу нельга было біць ці стукаць, бо ты падымаў руку на самога Бога*» (в.Азершчына, Рэчыцкі раён); «*Нельга садзіцца на стол, гэта вялікі грэх. Стукаць нельзя па сталу, гэта грэх, так чарцей завуць*» (в. Узнаж, Рэчыцкі раён).

Стол быў непарыўна звязаны з хатай. І гэтую «сувязь» выкарыстоўвалі для прывучвання купленых жывёл да новага месца: «*Калі куплялі пеўня ці парасёнка, прыносілі яго ў хату, то абносілі яго тры разы кругом стала і прыгаворвалі:* «*Як стол беражэ свайго месца, каб ты так бярог свайго двара*» (в. Халочча, Чачэрскі раён).

Рытуальны абход стала мог адбывацца перад родамі, на вяселлі: «*Калі жанчына павінна была нарадзіць, то яе тройчы абводзілі вакол стала. Гэта значыла, што ёй будзе легка ражацца, а дзіця будзе разумнае*» (в.Азершчына, Рэчыцкі раён); «*За сталом з твара нявесты здымалі покрыва, благаслаўлялі маладых, вакол стала іх тройчы абводзілі, пры гэтым яны павінны былі кланяцца ўсім прысутным*» (в. Азершчына, Рэчыцкі раён).

Да ўсіх прадметаў адносіліся з павагай, каб не нашкодзіць, але вылучаліся такія рэчы, як дзяжа, стол, што патрабавалі найбольшай пашаны.

У сувязі з гэтым надзвычай жыццястойкімі аказаліся шматлікія забароны, звязаныя з вышэйназванымі прадметамі.

З асобнымі прадметамі побыту звязвалі ўплыў на з`явы прыроды. Лічылася, што качарга магла «*адганяць дождж*», а барана і гаршчок, наадварот, выклікалі яго ў час засухі.

Большасць рэчаў валодала апатрапеічнымі якасцямі (барана). Адначасова асобныя прадметы выяўлялі амбівалентнасць: з`яўляліся атрыбутамі нячыстай сілы або прыладамі шкодніцтва і, разам з тым, з`яўляліся сродкам выкрыцця нячыстай сілы (венік, люстэрка). У сямейных абрадах прадметы побыту выкарыстоўваліся з мэтай абараніць у неспрыяльных становішчах жыццё цяжарнай жанчыны ці здароўе дзіцяці (гаршчок, стол) альбо забяспечыць дабрабыт маладой сям`і (дзяжа).

Шматлікія павер`і і ўяўленні, звязаныя з прадметамі побыту, захаваліся і да нашага часу. Але ў сувязі з паступовым знікненнем традыцыйных умоў жыцця і мовы адыходзяць у нябыт і спрадвечныя ўяўленні беларусаў. І таму перад намі паўстае задача сабраць, вывучыць і захаваць міфалагічную спадчыну нашых продкаў.

ЛІТАРАТУРА

1. Беларуская міфалогія: Энцыклапедычны слоўнік // Полымя, 2003, № 1.
2. *Валодзіна Т.* ”Казала качарга гуляць да чацвярга”: Хатнія рэчы ў фразеалогіі і культуры беларусаў // Роднае слова, 1999, № 9.
3. *Иванов В. А., Иванов В. В.* Мифы языческой Руси. Ярославль, 2001.
4. *Коваль У. І.* Народныя ўяўленні, павер’і і прыкметы: Даведнік па ўсходнеславянскай міфалогіі. Гомель, 1995.
5. Славянские древности: Этнолингвистический словарь. В 5 т. Т 1. М., 1995.
6. Славянские древности: Этнолингвистический словарь. В 5 т. Т 2. М., 1999.
7. Фальклорны архіў кафедры беларускай літаратуры ГДУ імя Ф.Скарыны.

Екатерина Воронцова

МОДЕЛИРОВАНИЕ КАРТИНЫ МИРА В ТВОРЧЕСКИХ РАБОТАХ ШКОЛЬНИКОВ

При поддержке общественной организации “Белорусский зеленый крест” нами в течение четырех лет разрабатывается и активно реализуется программа «В поисках истоков», цель которой – приобщение подрастающего поколения к древнейшим пластам национальной культуры – мифологии и фольклору. Программа многоаспектна, осуществляется в игровой форме, ее методическую часть составляют ТРИЗ–технологии. ТРИЗ расшифровывается как тренировка решения изобретательских задач и предполагает обучение через творчество, когда ребенок сам создает что-то

новое, проявляет инициативу, изобретательность, находчивость и в процессе креативной деятельности усваивает новые знания.

В нашей работе анализируется материал, собранный в ходе игры «Мировое древо». Игра рассчитана на школьников 8–11 классов и проводится в летних лагерях отдыха.

Перед началом работы ребятам подробно рассказывается о мировом древе, персонажах пантеона и народной демонологии. Сообщается, что аналогом мирового древа в восточнославянском фольклоре выступает *вырий*.

Мировое древо являлось важнейшим структурным элементом языческой картины мира и эксплицировало системные связи мироздания. Членение мирового древа по вертикали различало основные зоны Вселенной: кроне – стволу – корням соответствовали небо – земля – подземное царство в пространственном континууме, будущее – настоящее – прошлое – во временном, благоприятное – нейтральное – неблагоприятное – в этиологии и, наконец, голова – туловище – ноги - в анатомии человека. Горизонтальное членение мирового древа задавало основные направления (север – восток – юг – запад), времена года (зима – весна – лето – осень) и части суток (ночь – утро – день – вечер). Каждый ярус мирового древа населялся определенным классом существ.

По сценарию игры участники делятся на три команды. На большом листе бумаги изображается контур дерева. Лист разрезается на три части: крона символизирует так называемый «верхний мир», корни – «нижний мир» (обитель мрака, смерти и зла), ствол – «средний / промежуточный мир», где живут люди и полубожественные сущности. Задача команды – населить свой ярус, нарисовать его обитателей, придумать каждому имя и “легенду” (в “легенде” определяются функции и отношения к человеку). После того, как задание выполнено, все три части соединяются и получается законченная картинка.

Фактически, это альтернативное мировое древо, которое отражает психологические особенности и систему приоритетов его создателей, и является своеобразной, хотя и несколько фрагментарной, проекцией картины мира современного подростка. Под картиной мира мы понимаем «субъективный образ объективной реальности» [2, *21*], совокупность представлений человека об окружающей его действительности. Понятие картины мира традиционно относят к числу «фундаментальных понятий, выражающих специфику человека и его бытия, взаимоотношение его с миром, важнейшие условия его существования в мире» [2, *11*].

Обращает на себя внимание факт отсутствия персонификаций смерти: дети бессознательно (или, наоборот, осознанно) отгораживаются от темной, трагической стороны бытия. В данном случае необходимо учитывать специфику контингента, участвующего в эксперименте: это, в основном, школьники из регионов, подвергшихся загрязнению в результате

катастрофы на Чернобыльской АЭС. Многие дети больны или постоянно находятся под угрозой болезни, возможно, именно этим объясняется их нежелание строить свой мир по заданному сценарию. Вопреки условиям игры нижний ярус выглядит вполне безобидно. Его обитатели выступают носителями пассивного зла, они пугают, расстраивают, ссорят людей, но, как правило, не причиняют им физического вреда. Вот их имена: *Пугачище, Подлоплед, Страходел, Страховид, Поганич.*

В верхнем ярусе, как правило, пустует место главного божества, здесь царит столь привлекательная для подростков анархия. Явственно прослеживается тенденция к персонификации природных явлений и космических объектов. Так, *Зеля* (по аналогии с рус. *Лелем*, бел. *Ляляй*, ст.-чешск. *Зелей*) отвечает за появление зелени на деревьях и земле, *Дождевик* – за количество выпадающих осадков, их частоту и чистоту, *Светена* – за количество солнечных лучей и яркость света на земле, а также за тепло и уют. *Поджигатель* стреляет из рогатки солнечным шариком, а *Звездожмот* выжимает из своего носового платка звезды. В отдельных случаях таксономия стихий совмещается с системой морально-этических ценностей: *Теплуша* – бог света и добра, *Костерушко* – бог огня и мудрости.

Обращает на себя внимание многочисленность существ, обеспечивающих стабильность и долговечность межличностных отношений. Особое значение имеет любовь, ее курируют *Кахлюр* (каханне + любовь), *Ля Мур–р-р* и *Либетта*, а также дом, семья и продолжение рода, которые находятся под патронажем *Семейника, Доминика Домовича* и *Хомчика* (англ. home).

Поскольку большинство участников игры – горожане, их мировое древо отражает современные реалии. На втором уровне присутствуют специфические «нечистики»: *Вертихвост* отвечает за иглоукалывание, *Взяточник* часто и много берет взятки, а *Гопсек* сочиняет pop-музыку.

Учеба для ребят, безусловно, актуальна, но отношение к ней двойственное. За успехи отвечает *Умок*, за прилежание - *Зубрик*. У бездарностей и тупиц есть свой персональный покровитель – *Дубсок* (дуб = дурак). Сомнительна ценность трудолюбия: его воплощение – *Пахальчук* (производное от «пахать» – «много и тяжело работать»). Зато *Подсосник,* опекающий тех, кто умеет пользоваться чужим трудом и умом, не имеет недостатка в почитателях. Кроме того, нами выявлено много номинаций, олицетворяющих пассивное начало: *Никакиш* ни за что не отвечает, так как очень ленивый; *Понча* ни за что не отвечает, но считает себя самым важным среди бесенят средней руки; *Беззубый Зева* любит поспать и подталкивает к этому других; *Халямчик* соблазняет человека меньше работать; *Раздолбайка* мечтает сделать гадость, но ничего не получается; *Дурчик* - бог мечты.

Словотворчество репрезентирует языковое сознание личности. Подростки, моделируя картину мира, привносят в нее элементы своей

субкультуры. Это проявляется в системе номинаций, производных от сленговых слов: Бухарик (от бухать), Хипунчик (от хипповать или hip-hop), Чмырик (от чмырь), Базур (от базар), Дурчик (от дурь = марихуана). В словах Нотелла и Музан сленговыми являются не корни, а аффиксы – по аналогии с брателла (возможно, с Fruitella или Nutella).

Оригинальная форма, в которой проводится популяризация мифологии и фольклора, предупреждает реакцию отторжения со стороны молодого поколения, в наименьшей степени тяготеющего к элементам “холодной” культуры. Анализ собранного в результате игры материала позволил выявить базовые для мировоззрения современных подростков понятия, составить представление о ценностной ориентации молодежи, определить наиболее приоритетные для нее сферы жизни и деятельности человека.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Леви-Стросс К.* Структурная антропология. М., 1985.
2. *Постовалова В. И.* Картина мира в жизнедеятельности человека // Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира. М., 1988.
3. Мифы народов мира. Т. 1-2. М., 1980-1982.
4. Славянская мифология: Энциклопедический словарь. М., 1995.

Павел Саламевіч

ДЗЕДАВА ПЕСНЯ І ЯЕ ВАРЫЯНТЫ

Песня гэта запісана ад майго дзеда – Янкі Уладзіміравіча Саламевіча, кандыдата філалагічных навук, літаратуразнаўцы, цяпер рэдактара «Беларускай Энцыклапедыі», які ў 1987– 1997 гг. чытаў у БДУ курс лекцый па фальклоры, кіраваў летняй фальклорнай практыкай студэнтаў і вельмі часта нават на занятках ілюстраваў спевамі народныя песні.

Песня «Пасею агурочкі», пра якую я хачу расказаць, паходзіць з роднай дзядулевай вёскі Малыя Кракоткі, што ў Слонімскім раёне Гродзенскай вобласці. Адносіцца яна да лірычных песень, а дакладней – да песень пра каханне. Сюжэт яе вельмі просты. Перадае пачуцці маладых людзей, закаханых адзін у аднаго. Таксама яскрава паказана, як далікатна адносіліся раней дзеці да бацькоў, як шанавалі іх, стараліся не расстройваць. Крыху і пабойваліся іх. Гэта натуральна. Такія тады былі ўзаемаадносіны, такая мараль. Вось яе тэкст:

Пасеяла агурочкі
Нізка над вадою.
Сама буду паліваці
Дробнаю слязою.

Расцеця вы, агурочкі,

Чатэры лісточкі,
Не бачыла я мілого
Ўжэ тры вечарочкі.

На чацверты пабачыла,
Як каровы гнала.
Не сказала «Добры вечар!»,
Бо маці стаяла.

Бо маці стаяла
І бацько дзівіўся,
Не сказала «Добры вечар!»,
Каб не насварыўся.

Я яму ні слова,
І ён мне ні слова,
Толькі махнуў платком белым –
Будзь, міла, здарова.

Пасеяла агурочкі
Нізка над вадою.
Сама буду паліваці
Дробнаю слязою.

Гераіня твора тоіцца ад бацькоў, якія могуць даведацца пра яе пачуцці, каханне да хлопца. Нават не пасмела сказаць «Добры вечар!», таму што баіцца, каб на яе «не насварыўся» бацька. Гэта не зусім тыпова для беларускага фальклору, бо, як адзначыў Н. Гілевіч, «у народнай любоўнай лірыцы пачуццё кахання не тоіцца, аб ім гаворыцца непасрэдна і адкрыта» [1, *129*].

У чым своеасаблівасць выканання песні? Вось як расказваў дзед: хор (мужчыны) спявае нізкімі галасамі – «басуе». А адзін з выканаўцаў “выносіць” мелодыю, г. зн. бярэ высокія ноты. Дзед Янка гэтую манеру называе «палескаю», бо іхняя вёска знаходзіцца на поўдні Слонімскага раёна і ў спеве адчуваюцца палескія ўплывы. У цэлым выкананне даволі арыгінальнае, прыгожае і дасканалае, для слыху прыемнае.

Што яшчэ заўважаецца пры выкананні песні? Кракоцкія хлопцы са сваім дыялектам, ці гаворкаю, адносяцца, як адзначаў некалі М. Федароўскі, да «сёкалаў». Кажуць: *наеўсё*, *напіўсё*, *набраўсё*, *дзівіўсё* (г. зн. глядзеў). Але, як заўважыў дзед, пры спеве гэтае «сё» недзе прападае, рэдукуецца і спяваецца агульнабеларускае «ся» – дзівіў<u>ся</u>, насварыў<u>ся</u>.

Песня цалкам лірычная. У ёй гаворыцца пра ўзаемаадносіны закаханых хлопца і дзяўчыны. У томе «Песні пра каханне» са збору «Беларуская народная творчасць» падаецца варыянт, які поўнасцю адрозніваецца ад кракоцкай песні [2, *388*]. Там расказваецца пра хлопца, які, відаць, за сваю рэвалюцыйную дзейнасць, трапіў у астрог. Яго ссылаюць, праганяюць этапам. Каханая і сустракае яго на этапе. Хоча прывітаць. Але гэтаму перашкаджае «стража». Твор можна назваць сацыяльным ці з

сацыяльнымі, змагарнымі матывамі. Варыянт передрукаваны з «Анталогіі беларускай народнай песні» Г. І. Цітовіча (Мн., 1975). Запісаў яго фальклярыст М.Я. Грынблат у 1937 г. у в. Юравічы Калінкавіцкага раёна Гомельскай вобласці ад 19-гадовых дзяўчат Т. Гарчанкі і М. Чухлёнак. Вось яго тэкст:

Пасею гурочкі
Нізка над вадою,
Сама буду палівацi
Дробнаю слязою.

Выраслі гурочкі
Ў чатыры радочкі,
Не бачыла міленькага
Чатыры гадочкі.

Толькі і спаткала,
Як этапам гналі,
Я ж хацела руку даці,
Ды стража стаяла.

Я яму сказала,
А ён мне ні слова:
Махнуў беленькім платочкам –
Будзь, міла, здарова.

Я яму пісала
Беленькі лісточак –
Прыедзь, прыедзь, мой міленькі,
Хоць на адзін часочак.

Ноты юравіцкай песні змешчаны на с. 478 у «Песнях пра каханне». Калі я праіграў іх дзеду на баяне, ён сказаў, што мелодыя амаль не адрозніваецца ад кракоцкага варыянта. Адсюль відаць, што радкі канчаліся таксама на высокіх нотах, «выношваннем», як сказаў дзед. Ён ведае яшчэ некалькі варыянтаў мелодыі, якія адрозніваюцца ў кожным канкрэтным выпадку. Як прыклад ён прыводзіць песню з іншай мелодыяй у выкананні Галіны Макаравай, былой актрысы Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Я. Купалы. Спявае яе і Дзяржаўны народны хор Беларусі пад кіраўніцтвам М. Дрынеўскага.

Такім чынам, песня гэта шырока распаўсюджана па тэрыторыі нашай краіны. Кракоцкі ж варыянт вылучаецца арыгінальнай манерай выканання.

ЛІТАРАТУРА

1. *Гілевіч Н. С.* Наша родная песня: Навукова-папулярны нарыс. Мн., 1968.
2. Песні пра каханне / Склад. І. К. Цішчанка. Муз. частка С. Г. Нісневіч. Мн., 1978.

Р А З Д З Е Л 2

ФАЛЬКЛОР – МІФАЛОГІЯ - МАГІЯ

Таццяна Шамякіна

ЖЫВА Ў СУЧАСНАЙ САЦЫЯЛЬНАЙ ПРАСТОРЫ

Дадзеная работа носіць філасофскі і палемічны характар, і імя старажытнай багіні Жывы – усяго толькі падстава для пастаноўкі шэрагу праблем сучаснасці і развянчання некаторых сацыяльна-палітычных і навуковых міфаў.

У адной з першых рэстаўрацыях крывіцкага пантэону, праведзенай пісьменнікамі беларускай эміграцыі, галоўнай з багіняў з’яўлялася Жыва. Пра яе гаворыцца: «*Насілася ў прасторах сівых імгляных Жыва*» [2, *5*]. І сумна ёй стала. «*Туга ў цела Жывіна ўвапнулася асцьянам гострым. Прагаю істоты жывой-таварышкуючай. І зацяжарыла прагаю гэтай багіня-прародзіца. Капнула сьляза Жывы-багіні ў мора – у востраў-вырай абярнулася. Капнула другая – і прарасла яна дзеравам высокім на востраве-вырае. І тады нарадзіла Жыва-Каляда сьветлалікага сонечнага Далібога – сусьвету ўладара*» [2, *5*].

Пра правамоцнасць вылучэння сярод галоўных менавіта багіні Жывы гавораць тыпалагічны аналіз – зафіксаванае існаванне такой жа істоты ў іншых народаў пад імем Джывы, Жываны – у славян, Джы – у скіфаў. Жыва ўпершыню згадваецца нямецкім святаром Гельмольдам у ХІІ ст. як багіня племені палабаў. У ХУ ст. яе падрабязна апісалі зноў-такі нямецкія аўтары Марашалк Турый і Конрад Бато. У лацінска-нямецка-чэшскім слоўніку ХІІІ ст. «Матэр верборум» («Маці слоў») Жыва атаясамліваецца з антычнай багіняй Дэметрай (Цэрэрай). Сучасныя даследчыкі набліжаюць яе да Лады, лічачы імя Жыва больш старажытным [1, *38-41*]. Багіня ўвасабляла сабою ўсё існае, тую жыццёвую сілу, што супрацьстаіць смерці. Яна мела дачыненне да паміраючых і ўваскрасаючых багоў прыроды – падобна да Персефоны, Асірыса, Адоніса, Дыяніса і іншых багоў класічнай эпохі, што сталі непасрэднымі прататыпамі філасофскага паняцця Хрыста. Можна меркаваць, што звязаная з багіняй Жывай абраднасць уяўляла сабою цэласную сістэму навучання моладзі мастацтву ўпраўлення ўласнымі жыццёвымі працэсамі – аналагічна інстытуту ёгі ў сучаснай Індыі.

Высокая цывілізацыя нашых продкаў была біялагічная: у язычніцкі перыяд гісторыі славяне і арыйцы валодалі ўменнем жыцця, ведалі, як правільна суіснаваць у гармоніі з прыродай. У выніку сацыялагізацыі грамадскага быцця і прымусовага хрышчэння Русі князем Уладзімірам у

988 г. многія ўстанаўленні абшчыннага, гарманічнага ладу жыцця былі страчаны, хоць культ Хрыста пры ўмове правільнага яго разумення таксама насіў жыццясцвярджальны характар. Але пануючыя класы не былі зацікаўлены ў паўнацэнным разуменні новай рэлігіі народам, як не зацікаўлены яны ў тым жа і сёння. Па сутнасці, ужо тады пачалася інфармацыйная вайна паразітарных асоб супраць свайго народа – вайна, якая ў наш час набыла літаральна ўсяленскі размах. Так званыя агульнапрынятыя нормы быцця, законы, судовая і выканаўчая ўлады штучна ўсё больш ускладнялі ўстанаўленне аб'ектыўнай ісціны, уносілі ў жыццё фармальныя і нават ілжывыя ісціны шляхам падмен, падману і паклёпу. Насаджаны ў роднай зямлі свет фармальнай логікі і псіхалогіі паводзін пад прэсам паняційнага абсалютызму палохае звычайных людзей адсутнасцю здаровага сэнсу, а страх, адсутнасць гістарычнай перспектывы паслабляе здароўе людзей і вядзе іх да ўсё большай дэградацыі.

Аднаўленне спрадвечных, уласцівых нашай культурнай традыцыі жыццёвых установак дало б новы стымул існаванню нацыі і кожнага асобнага чалавека. Але для гэтага неабходна ўсвядоміць шэраг тэарэтычных палажэнняў, што грунтуюцца на сіле і мудрасці народнай культуры і развянчаць новыя міфы сусветных масмедыйных структур.

Першае палажэнне дадзенай працы носіць агульнафіласофскі характар. Бог – Жыццё. Божаская Любоў – Энергія Жыцця, ці, як лічылі нашы продкі, – Жыва: яна нясе ў сабе жыццё і абуджае яго там, куды дасягае яе ўлада. Носьбіт Жыцця – Божаская Любоў – заўсёды супрацьстаіць смерці, і перш за ўсё смерці духоўнай. Адсюль Дабро – гэта любоў да жыцця, імкненне падтрымліваць жыццё. Усё, што супрацьстаіць жыццю, – зло. Разуменне гэтай ідэі дапаможа раздзяліць дабро і зло, якіх часта ў сучасным свеце мяняюць месцамі.

Сёння з-за палітычнага і эканамічнага зла паўсюдна парушаецца натуральнае цячэнне жыцця, што і нараджае канфлікты, войны, знішчэнне каштоўнасцяў, дэбілізацыю насельніцтва цэлых кантынентаў. Як толькі сусветная палітыка і эканоміка праз свае СМІ пачалі наносіць удары па культуры, духоўнасці, нацыянальнай самасвядомасці, адразу ж парушыўся сямейны, нацыянальны, гаспадарчы і дзяржаўны фундамент краін свету, у тым ліку і нашай. Узнікла глеба для рэвалюцый, перабудоў, бедаў і крушэнняў звыклага ладу жыцця. Маладыя людзі ў надзеі мець тое лёгкае існаванне, якое прапагандуецца на буржуазным тэлебачанні, адарваўшыся ад каранёў, ад традыцыі, лёгка трапляюць у рукі эксплуататараў-бесаў з іх прапановай паслуг у асноўным рабскай працы – грузчыкаў, ахоўнікаў, распаўсюджвальнікаў наркотыкаў, прастытуцыі. Так гібнуць маладыя, здаровыя людзі.

Бескантрольная тэхніка і злая канкурэнцыя настолькі прыніжаюць людзей прымітыўным выжываннем, што яны ў адчаі згаджаюцца на ўсё, забываючыся пра мараль, прынцыпы, гонар. У іх няма часу для храма, сям'і,

чалавечых кантактаў. Усё гэта – сучасная бесаўшчына, якую не перамагчы фізічна і матэрыяльна – толькі духоўна.

Свет трымаецца на законах Творцы і існуе за кошт цыркуляцыі Энергіі Жыцця. Нас перкаконваюць, што развіццё немагчыма без барацьбы супярэчнасцяў. Гэта не так, супярэчнасці зусім не з’яўляюцца асновай Космасу ці ўмовай яго раўнавагі. Раўнавага захоўваецца там, дзе часткі адзінага цэлага знаходзяцца ў гармоніі. Напрыклад, жанчына і мужчына – зусім не супрацьлегласці, а дзве часткі адзінага роду чалавечага. Свет існуе ў гармоніі сваіх частак, а не супярэчнасцяў. Даоскія інь і ян толькі ўзятыя разам утвараюць гармонію. Бог там, дзе Святло, якое і ёсць гармонія, а цемры зусім няма.

Аднак ва ўсім і ўсюды насаджаюць барацьбу супярэчнасцяў. Асабліва страшнай, разбуральнай аказалася раздзяленне культуры на традыцыйную і юнацкую. Моладзь пераканалі ў тым, што ў яе ёсць нейкая свая, адрозная ад культуры старэйшага пакалення, юнацкая культура. Нас, жабракоў-постсаветыкус і абарыгенаў багатай Заходняй Еўропы, аб’ядноўвае якраз адлучанасць ад роднай, хрысціянскай па сваёй аснове культуры (Яшчэ раз нагадваю, што хрысціянства – гэта арганічны сінтэз народнай касмаганічнай культуры Жывы з высокай філасофіяй і мараллю Хрыста.) А культура – для чалавека адзіная жыццятворная прастора. Толькі ва ўлонні роднай культуры чалавек можа адчуваць сваю неадлучанасць ад вечнага часу і не ўспрымаць акаляючае асяроддзе варожа. Араб, што пасяляецца ў Парыжы, чачэнец, што пасяляецца ў Маскве, турак, што пасяляецца ў Берліне, зусім не спяшаюцца парываць са сваёй роднай культурай і рэлігіяй, у той час як карэнныя парыжане, масквічы, берлінцы, што належаць да розных пакаленняў, належаць ужо і да розных культурных традыцый. Сённяшні малады чалавек – гэта амерыканізаваны малады чалавек, які абсалютна не ведае роднай мовы, затое добра ведае англійскую, фенаменальна далёкі ад роднай зямлі, культуры, затое выхаваны на галівудскай кінапрадукцыі. Вось чаму арабы ў Парыжы, чачэнцы ў Маскве, цыгане ў Мінску паспяхова размнажаюцца, а карэннае насельніцтва тут вымірае. Без нацыянальнай культуры страчваюцца паміж людзьмі не толькі духоўныя, але нават роднасныя сувязі. Страшна тое, што інтэлігенцыя згадзілася з такім абсалютна ненармальным становішчам, прыняла правілы гульні, што навязала ёй абывацельская свядомасць, а тая, у сваю чаргу, сфарміравалася пад уплывам прадажных СМІ.

Нацыянальная культура – адна. Страціўшы яе, народ засвойвае культуры чужыя – і губляе здольнасць да нацыянальнай самаідэнтэфікацыі. Ад здольнасці народа да зберажэння сваёй нацыянальнай культуры залежыць яго здольнасць да супрацьстаяння розным знешнім выклікам.

І яшчэ адзін аспект той жа праблемы, якая датычыць нашага жыцця, – адносіны да прыроды. Мы не будзем замоўчваць таго факта, што менавіта прагнасць людзей XX ст. павінна ў экалагічным крызісе, у дэградацыі

прыроды, а хутка і яе пагібелі. Прычым пра пагібель, пра якую не проста гаварылі, – крычалі зусім нядаўна (у 70-80-я гады), сёння ўжо не прынята нават гаварыць. У наш час гэта нявыгадна тым фінансавым і прамысловым магнатам, што ўпраўляюць светам, і вось маўчаць журналісты, маўчаць вучоныя ў, здаецца ж, незалежных дзяржавах (Хоць слова «незалежны» ужо даўно варта было б паставіць у двукоссе.)

Упершыню ў гісторыі мы ведаем, што нашы дзеці будуць жыць у страшна збедненым, спаганеным свеце. І гэта непазбежна павінна прымусіць нас, калі яшчэ засталіся кроплі сумлення, зрабіць самае цяжкае: змяніць лад жыцця і погляд на свет. Неабходна павярнуцца тварам да прыроды. Гэта ж цудоўна – вярнуць роднай зямлі, ды ўсёй Зямлі, яе прыгажосць.

Такім чынам, нацыянальная культура і прырода – вось самае важнае, самае каштоўнае для кожнага чалавека.

Сёння шмат гавораць пра нацыянальную ідэю, дзяржаўную ідэалогію. Я неаднаразова паўтарала: нацыянальная ідэя штучна не выпрацоўваецца. Яна арганічна фарміруецца сама з жыццядзейнасці народа. Але яе арганічнаму фарміраванню зноў-такі перашкаджае шэраг сучасных міфаў, праз якія не прабіцца, кажучы фігуральна, багіне Жыве, інакш кажучы, нацыянальнай традыцыі. Адзін з асноўных міфаў капіталістычнага грамадства, у які абсалютна вераць нашы чыноўнікі і вытворцы прадукцыі, – міф пра прымат эканамічных фактараў, пра спажывецкую арыентацыю ў жыцці. Між тым такая арыентацыя ўжо даўно праявіла ўсе закладзеныя ў ёй антыдухоўныя і антыкультурныя тэндэнцыі, паказала сваю антыгуманную, антычалавечую сутнасць. Самае слабое яе месца – няздольнасць адказаць на галоўнае пытанне: а што далей? У чым сэнс спажывецкага ладу жыцця?

Зноў вяртаюся да першага тэзіса: носьбіты зла штучна ўсё раздзяляюць, робяць антаганістамі насуперак законам прыроды і доказам розуму.

У прыродзе ўсё адзінае, існуюць розныя бакі, розныя функцыі аднаго і таго ж. Напрыклад, мозг чалавека: Бог паклапаціўся, каб паўшар’яў было два, і значыць, абодва патрэбныя для жыцця чалавека. У прыродзе ўсё дваічнае, амбівалентнае, але калі прымаць пад увагу толькі адзін бок, выдаючы частку за цэлае, а другі бок ігнараваць ці нават знішчаць, каб не перашкаджаць жыць першай частцы, то нічога добрага не атрымаецца, у тым ліку для гэтай прывілеяванай палавіны. Возьмем той жа мозг. У апошнія стагоддзі развіваецца ў асноўным левае паўшар’е за кошт правага – вобразнага, інтуітыўнага. Атрымаўся перакос. Калі дамінуе толькі адно паўшар’е, яно зусім не будзе развівацца хутчэй, як можа здацца на першы погляд, а наадварот, атрафіруецца, як кожная аднабаковасць, або носьбітам такога мозгу ўжо будзе не чалавек, а робат. І сапраўды, насельніцтва Зямлі катастрафічна дэградуе. І наша сістэма адукацыі, якая ў СССР была лепшая ў свеце, услед за заходняй дэградуючай, лепшым сімвалам якой з’яўляецца прэзідэнт ЗША, імкнецца толькі да развіцця левага паўшар’я. Чыноўнікі – стваральнікі школьных праграмаў – не разумеюць, як павінна развівацца

цэлае, а да парадаў пісьменнікаў, мастакоў, вучоных ніхто з заканадаўцаў не прыслухоўваецца.

Калі гіне адна частка, непазбежна гіне і іншая паводле закону цэласнасці: частка, што выпадае з цэлага, страціўшая з ім сувязь, абавязкова гэтым цэлым і адвяргаецца. Прынцып мыслення «або тое, або тое», тып усечанай логікі, якая бярэ пад увагу адзін бок існага і не бярэ іншы, насуперак патрабаванням дыялектыкі жыцця, непазбежна гэты адзіны бок ператварае ў сваю супрацьлегласць. Каварнасць д’ябла якраз у тым, што ён прадстаўляе сябе праведнікам.

Неяк незаўважна для сябе чалавецтва перайшло ад аднаго пастулату: «мецць, каб жыць» да іншага: «жыць, каб мець» – і ўсё пайшло прахам, таму што спрацавала гэта д’ябальскае «або-або»: адной палавіне «мець» прынеслі ў ахвяру іншую – «жыць», і быццё адрынула чалавека. А ўсяго толькі пераставілі акцэнт з быцця-ў-сабе на быццё-для-сябе, і цэлае разбурылася, адвергла палавіну, хоць яна, палавіна, гэтага не заўважае, працягвае нарошчваць цывілізацыю, а між тым колькасць рэчаў, што ўвасобілі прагнасць і агрэсіўнасць спажывецкай цывілізацыі, ужо стала смяротнай для яе ж.

А ўсё пайшло з невялікай памылкі: прымітыўны чалавек робіць самога сябе цэнтрам сусвету. Але паколькі ён цэнтр, то ўсё астатняе – перыферыя, прызваная задавальняць яго патрэбы. Адсюль усё і пачалося. «Нічога святога, усё дазволена» – абсалютна буржуазная парадыгма, умова прадпрымальніцтва: або прынцыпы, або грошы. Наша жыццё цяпер складваецца не ва ўзаемнай падтрымцы, а, наадварот, ва ўзаемнай варожасці. Мы забыліся, што грошы, эканамічныя адносіны не з’яўляюцца адзінай сувяззю паміж людзьмі.

Дагматычны прынцып мыслення адбіўся і на іншай пары супрацьлегласцяў: паколькі навука – дабро, то міфалогія, рэлігія разглядаліся і нават сёння разглядаюцца як зло. Але і навука, і рэлігія ўвайшлі ў жыццё і таму не могуць быць астаўлены без увагі. Наіўна думаць, што светаадчуванне, што панавала на працягу тысячагоддзяў, не аказала ўплыву на чалавечую псіхіку. Ні страх, ні пагрозы не могуць вытравіць з памяці перажытае, што засталося ў генах, у падсвядомасці. Знікаюць толькі часовыя забабоны, а калі не знікаюць, значыць, не забабоны, значыць, спрадвечнае, сапраўднае. Не толькі таму, што міфалагічным або рэлігійным бачаннем свету прасякнута культура многіх стагоддзяў, а і таму, што ў свеце псіхічным, як і ў свеце фізічным, нішто не знікае, а толькі адыходзіць у патэнцыю і час ад часу праяўляецца.

«Сапраўдны чалавек утварае адзінае цэлае з усімі рэчамі», – гаварыў кітайскі філосаф XI ст. Мін Дао. Той, хто вырашыў панаваць над прыродай, становіцца яе рабом, хто па-спажывецку ставіцца да ўсяго знешняга, сам робіцца ахвярай, бо ўсё звязана з усім. Разбураючы нешта па-за сабою, чалавек разбурае перш за ўсё самога сябе. А чаму людзі пачалі разбураць,

знішчаць прыроду? Таму што страчвалася міфалагічнае мысленне, заганялася менавіта ў падкорку. Розум жа не перашкаджаў знішчэнню. Разбуралася тое, што стала ўспрымацца як чужое, знешняе. А калі, як у міфалогіі, усё ў табе і ты ва ўсім? Цэласны чалавек і ў іншым бачыць цэлае і не можа рабіць замах на яго. Цэлае і ёсць свабода, а свабодны розум – гуманны.

Для міфалагічнага мыслення характэрны цэласны погляд на рэчы: «і тое, і гэта», а не «або тое, або гэта». Усё адзінае, усё Жыва, і калі ты – частка цэлага, ці станеш ты яго разбураць?

У сувязі з гэтым пастулатам і паміж навукай і рэлігіяй не можа быць супярэчнасці: ім няма чаго дзяліць. Яны павінны спасцігаць свет як цэлае, але спасцігаць празнымі шляхамі, спосабамі. Безумоўна, цэлае — дасягальнае перш за ўсё для правага паўшар'я, інакш кажучы, не для аналітычнага мыслення, а для інтуіцыі. Развітая інтуіцыя схоплівае цэлае адразу, не раздзяляючы на часткі, і таму дае адэкватны яго вобраз. Вось чаму мастацтва больш правільна адлюстроўвае быццё, чым навука. Але ў апошні час фіксуецца ўсё большае набліжэнне адно да другога навукі і рэлігіі. Такія дасягненні сучаснай фізікі, як хвалёвая і квантавая тэорыі святла, адкрыццё слабых узаемадзеянняў, пераасэнсаванне прыроды вакуума як патэнцыяльнага быцця, у якім заключаны ўсе структуры і формы, – гэта тыя напрамкі навукі, якія знаходзяць пацвярджэнне ў старадаўняй міфалогіі.

Такім чынам, каб зразумець жыццё, неабходна перш за ўсё палюбіць яго «паперадзе логікі», гаворачы словамі Алёшы Карамазава, а каб яго зрабіць чалавечым і прыгожым, неабходна самім стаць лепшымі, змяніць парадыгму сваіх адносін да свету.

ЛІТАРАТУРА

1. Матерь Лада: Божественное родословие славян. Языческий пантеон / Сост. Д.Дудко. М., 2002.
2. *Хмара С.* Аб багох крывіцкіх сказы. Таронта, 1987.

Валянціна Новак

ЧОРТ І ВЕДЗЬМА Ў МІФАЛАГІЧНАЙ ТРАДЫЦЫІ ГОМЕЛЬШЧЫНЫ

Міфалагічныя ўяўленні старажытных славян – надзвычай устойлівы, «жывучы» пласт культурнага развіцця, у якім адметнае месца належыць з'явам ніжэйшага міфалагічнага ўзроўню. Вывучэнне пытання лакалізацыі звестак пра персанажы ніжэйшай міфалогіі на тэрыторыі Беларусі, у прыватнасці Палесся,– задача адказная, але вырашальная. За апошнія пяць гадоў фальклорным архівам кафедры беларускай літаратуры назапашаны

шматлікі фактычны матэрыял, запісаны ў розных рэгіёнах Гомельскага і Брэсцкага Палесся. Найбольш пашыранымі на Гомельшчыне з'яўляюцца міфалагічныя ўяўленні пра чорта і ведзьму. Чорт з'яўляецца злосным духам. Яго дахрысціянскае паходжанне не замацавалася ў народных традыцыях; «…хрысціянскія ўяўленні пра д'ябла паўплывалі на яго пазнейшы воблік: у фальклоры і народных карцінках чэрці– антрапаморфныя істоты, пакрытыя чорнай шэрсцю, з рагамі, хвастамі і капытамі» [1, *391*].

Чорт у розных лакальных традыцыях Гомельшчыны мае адметны знешні воблік. Напрыклад, жыхары в. Ягаднае Веткаўскага раёна ўяўляюць яго з «*рагамі і хвастом*», у народным усведамленні вяскоўцаў Жлобіншчыны, «*он такой шэрэнькій, а рукі его, ці капыты, эта, як хто гавора, заўсёды грязныя, рожкі ў яго ёсць, маленькія такія, каля вушак, і хвост, доўгі такі, як вяроўка, і на канцы яго мяцёлка, каб грязь раскідваць, а глаза ў него малыя такія і злыя-злыя*» (в. Чырвоны Бераг Жлобінскага раёна).

Паводле звестак, атрыманых ад інфарматараў з в. Арол Лоеўскага раёна, чорт – «*чорны, як смоль, ростам такі мо дзе з метра паўтара. Хвост у яго доўгі з мяцёлкай, ён етай мяцёлкай сляды свае замятае. Рогі, як у казла. Ды і сам ён на морду казла напамінае. Зато вочы страшныя, жоўтыя такія, лупатыя. Ногі ў яго – капыты, а рукі – нашыя напамінаюць, толькі ўсеваласамі аброслыя, і кіпці, як то ў сабакі, толькі чорныя*» (Запісана ад Святочнай Ганны Фёдараўны, 1931 г.н.). Паводле ўяўленняў мясцовых жыхароў в. Рагінь Буда-Кашалёўскага раёна, чорт – «*такая істота, якая робіць усім гора, ён страшэнны, чорны, з капытамі, рагамі і хвастом*» (Запісана ад Вераб'ёвай Паліны Раманаўны, 1928 г.н.), в. Хутар Светлагорскага раёна — «*у чорта длінная барада і рогі іе на кашлатай галаве, а ззадзі – хвост, як пуга*»; в. Сямёнаўка Рэчыцкага раёна — «*чорненькі столб і два вочкі*»; в. Бабічы Рэчыцкага раёна — «*гэта д'ябал, які падобны на чалавека, але на галаве ў яго растуць рогі, а замест рук і ног – капыты*»; в. Бялёў Жыткавіцкага раёна — «*чорт падобны на чалавека. Усё цела яго пакрыта шэрсцю. Ён мае хвост, рогі, казліныя ногі, кіпцюры*». Як пацвердзілі інфарматары гэтай вёскі, чорт мог мець і антрапаморфны, і зааморфны выгляд: «*чорт вельмі часта з'яўляецца ў вобразе старца або маладога хлопца, але і таксама можа быць і жывёлай, і птушкай*» (в. Бялёў Жыткавіцкага раёна), «*чорт можаператварацца ў чалавека і розных жывёл*» (в. Бабоўка Жлобінскага раёна). У вёсцы Карма Добрушскага раёна чорт у сваім абліччы спалучае і зааморфныя, і антрапаморфныя рысы: «*Сам чорт быў як козлік, а ліцо напамінала чалавека*» (Запісана ад Шуставай Марыі Трафімаўны, 1927 г.н.). Часцей за ўсё зааморфны выгляд чорта асацыіраваўся з «*казлом*» (в. Васільеўка Добрушскага раёна), «*сабакаю*», «*авечкаю*» (в. Ляхавічы Жыткавіцкага раёна), «*ён мог з'явіцца чорным сабакам, казлом*» (г. Добруш), чорт мог з'явіцца і ў выглядзе чорнага ката (в.Карма Добрушскі раён). Некаторыя інфарматары прыгадвалі, што ў чорта мог быць ператвораны і анёл, які «*правініўся перад Богам*» (г. Гомель). У

іншых мясцовых традыцыях Добрушчыны і Жлобіншчыны чорт ў народным паэтычным асэнсаванні падаваўся персанажам, які з'ядноўваў у адной іпастасі асаблівасці розных істот: «"*орт – састаўное ад людзей, свінняў, капытных жывёл*» (г. Добруш), «*чорт з свінячым носам, бычымі вушамі, каровячымі рагамі, чалавечымі рукамі, конскімі нагамі і ўвесь пакрыты чорнай шэрсцю*» (в. Сівінка Веткаўскага раёна).

Паводле іншых народных крыніц, чорт як міфалагічны персанаж мог «*мець знешнасць маладога хлопца, дзеда, старца, але ніколі не прымае жаночай знешнасці*» (п. Бальшавік Гомельскага раёна); «*чорт з хвастом, рагамі, а хто ён такі, ніхто не ведае*» (г. Гомель); «*на галаве ў чорта рогі, казліная барада, двухкапытныя ці аднакапытныя ногі, каровій хвост, на руках длінныя когці, цела пакрыта шэрсцю*» (г. Добруш); «*чорта ад людзей адлічае хвост, паганыя рогі, яшчэ яго валасы па ўсім целе*» (в. Лядцы Гомельскага раёна); «*абычна чэрці чорнага цвета*» (в. Грушаўка Добрушскага раёна); «*чорт мог з'явіцца сабакаю, авечкай*» (в. Ляхавічы Жыткавіцкага раёна); «*чорт можа з'явіцца ў абліччы жывотнага, у абліччы старога чалавека, што грошы просіць; у абліччы знаёмага, аднак з нядобрым намерам*» (в. Матнявічы Чачэрскага раёна); «*адна казала, што ноччы яна ўстала ад таго, што ў яе на грудзях сядзеў чорны кот і як бы душыў яе*» (в. Карма Добрушскага раёна); «*чорт мог прыйсці ў любым выглядзе, ён прэўрашчаўся і ў чалавека, і ў сабаку*» (в. Дзімамеркі Лоеўскага раёна); «*мог з'явіцца чорным сабакам, казлом*» (г. Добруш); «*ён быў пахожы на чалавека, але ж увесь чарненны і з рагамі, чорт пераўтвараўся у сабаку і пугаў людзей*» (в. Карма Добрушскага раёна).

Адносна месцазнаходжання чорта ў народзе гавораць: «*водзіцца чорт у балоце*» (в. Хутар Светлагорскага раёна), «*чорт можа пасяліцца ў хаце*» (в.Целяшы Гомельскага раёна), «*у пеклі хто там, дак ето ж іх (чарцей) работа*» (в. Рудакова Хойніцкага раёна), «*чэрці жывуць у балоце, у пекле*» (в. Бялёў Жыткавіцкага раёна). Іншы раз месцам яго знаходжання з'яўляецца дрэва: «*любяць чэрці сядзець на дзераве і пужаць людзей*» (в. Фамінка Чачэрскага раёна).

Функцыянальнасць чорта мае, як правіла, адмоўную скіраванасць. З гэтай істотай звязваюць зло, бяду, хваробы: «*Нельга памінаць чорта, бо гэта прыводзіць да бяды. Можа захварэць дзіця*» (в. Целяшы Гомельскага раёна), «*чорт можа абы-што ў комін накідаць, ва двары напакасціць*» (в.Хутар Светлагорскага раёна), «*людзям ані шкодзілі, маглі ў багну зацягнуць*» (в. Капаткевічы Петрыкаўскага раёна), «*неадступна сочыць за чалавекам і імкнецца напакасціць, увясці ў грэх*» (в. Бялёў Жыткавіцкага раёна), «*я знаю, што тыя людзі, што на сябе рукі хацелі накласці, то ён ўсё роўна давядзе да смерці*» (в. Батвінава Чачэрскага раёна), «*падказвае п'яніцам, гдзе бутэлька*» (в. Бальшавік Гомельскага раёна), «*можа паяўляцца на зямлі, каб спакусіць людзей*» (в. Бабоўка Жлобінскага раёна) і інш.

У асобных гомельскіх павер'ях чорт асэнсоўваецца як істота, якая служыць самому д'яблу: «*чорт дапамагае д'яблу рабіць шкоду людзям*» (в.Фамінка Чачэрскага раёна). Напрыклад, у адной з былічак распавядаецца пра тое, як чорт душыў людзей: «*У адной жэншчыны расла ля дому груша. А жэншчына та, гаварылі, умела трошку варажыць – калдунья, значыць, була. І вот ішлі раз хлопец з дзеўкай міма той грушы, і раз – нехта напрыгнуў на хлопца і стаў яго душыць*» (в. Фамінка Чачэрскага раёна). Спрэчкі і сваркі ў хаце ў некаторых мясцовасцях таксама звязваюць з функцыянальнасцю чорта, які мог «*праз комін апынуцца ў хаце і зрабіць многа зла*» (в. Сталпішча Буда-Кашалёўскага раёна).

У розных лакальных традыцыях Гомельшчыны былі запісаны таксама і наступныя звесткі пра шкодныя дзеянні чорта: то ён заманьвае чалавека ў балота (в. Ванюжычы Петрыкаўскага раёна), то імкнецца згубіць душу, «*зрабіць чалавеку шкоду*» (п. Бальшавік Гомельскага раёна), то з'яўляецца прычынай разладу ў сям'і («*муж з жонкай жылі харашо, а сталі ругацца. А чорт пад сталом сядзеў і хвастом круціў. Дык чорт падпекваў хазяіна*» (в.Балотня Рагачоўскага раёна), то жартуе, «*любіць збіваць путнікаў з дарогі, збрасываць калёса з восей у час язды, заводзіць п'яных у балота ці ў прорубі*» (г. Добруш).

Адзначым, што беларускі міфалагічны персанаж «чорт» выяўляе свой негатыўны пачатак у залежнасці ад маральна-этычных паводзін чалавека: «*Як толькі нешта дзелае чалавек дрэннае, то зараз і цапляецца за яго душу і ўжо да самай смерці*» (в. Пракісель Рэчыцкага раёна), «*хто дзелае калдаўство чалавеку, той аддае сваю душу чорту*» (г.п. Акцябрскі). Доказам таго, што чорт – не такая ўжо і страшная істота, сведчыць выказванне жыхаркі в. Карма Добрушскага раёна: «*Я вераю, што яны (чэрці) шкоду робяць: свараць з суседзямі, могуць украсці штосьці. Але ён не такі страшны, як ведзьма*» (Запісана ад Сакаловай Алены Ізотаўны, 1917 г.н.).

Большасць беларускіх матэрыялаў пацвярджае, што толькі калі справакаваць чорта, то ён можа зрабіць штосьці дрэннае: «*Калі чорту што-нібудзь здзелаеш плахое, дык можа і хату спаліць. Раней жыў у аднаго чалавека чорцік, а хазяін узяў і пабіў яго, дык чорцік таму чалавеку гумно спаліў*» (в. Карма Добрушскага раёна).

У сістэме народных міфалагічных вераванняў важнае месца займаюць магічныя прыёмы засцярогі ад нячыстай сілы, у прыватнасці, ад чарцей. Як сведчыць фактычны матэрыял, вядомы розныя версіі іх, спецыфіка якіх абумоўлена канкрэтнай мясцовасцю. Напрыклад, калі «*бачыш чорта, трэба абязацельна хрысціцца – баяцца яны, калі ўбачаць крэсцік ці калі хрысцяцца*» (в. Ванюжычы Петрыкаўскага раёна); «*у празднікі нельга чорта памінаць*»(в. Балотня Рагачоўскага раёна); «*чэрці не паміраюць, а іх можа забіць толькі гром, грома яны баяцца*» (г. Добруш); «*баяцца ж чэрці яшчэ і петушынага крыку на світанні, царквы вельмі баяцца, папоў і больш усяго*

крыжоў» (в. Лядцы Гомельскага раёна); калі нейкае месца было праклята, трэба пабудаваць тэрмінова царкву, бо «*нечысць усякая і чэрці баяцца святога духа*» (в. Грушаўка Добрушскага раёна); «*калі едзеш на жалезных калёсах, смела едзь у лес*» (в. Ляхавічы Жыткавіцкага раёна); «*чорт баіцца праклёнаў, калі чалавек моліцца, то чорт уцякае*» (в. Матнявічы Чачэрскага раёна); «*чорт баіцца краста*» (в. Дзімамеркі Лоеўскага раёна) і інш.

Самыя разнастайныя спосабы засцярогі ад чорта знайшлі адлюстраванне і ў іншых мясцовых міфалагічных традыцыях Гомельшчыны. Напрыклад, у в. Кавалёў Рог Чачэрскага раёна лічылі, што трэба «*кайстру ад лёна, калі яго мнуць, пасыпаць перад уваходам ва двор, у хлеў, усюды, дзе ёсць парог, ілі крапіву-жгунку*» (Запісана ад Кудзінавай Ганны Іванаўны, 1931 г.н.), «*чорт баіцца часнаку*» (в. Баец Калінкавіцкага раёна), «*чорт ладану баіцца і малітвы*» (г.п. Акцябрскі), «*ладана і жалеза чорт баіцца*» (в. Ляхавічы Жыткавіцкага раёна), «*чорт баіцца краста*» (в. Дзімамеркі Лоеўскага раёна). Каб вызваліцца ад шкоднага ўздзеяння чорта, ажыццяўлялі рытуал асвячэння небяспечнага, па народных уяўленнях, месца: «*А на другі дзень прывялі да тае грушы папа і асвяцілі тое месца. Калі свяцілі, то нехта вельмі сільна плакаў і пішчаў. Пасля ўжо ніхто на людзей з тое грушы не кідаўся. Груша ж расце і па сённяшні дзень, толькі на ёй зусім не бывае груш, і цвіце яна вельмі мала*» (в. Фамінка Чачэрскага раёна).

Ведзьма – «адзін з асноўных персанажаў дэманалогіі ўсходніх і заходніх славян, які спалучае ў сабе рысы рэальнай жанчыны і дэмана» [1, *70*]. Міфалагічны персанаж «ведзьма» з’яўляецца ўстойлівым у розных дыялектных павер’ях. «Ён ідэнтыфікуецца на аснове такіх галоўных прыкмет, як рэальная жанчына, якая мае стасункі з нячыстай сілай, валодае звышнатуральнымі ўласцівасцямі і выкарыстоўвае іх у шкодных у адносінах да людзей мэтах» [2, *230*].

Характарыстыка «сацыяльнага статусу» ведзьмы мае багатую мясцовую спецыфіку. У лакальных традыцыях Гомельшчыны гэты міфалагічны персанаж падобны да жанчыны («*Маленькая, маленькая жанчына, а валасы, ты б толькі пабачыла, такія чорныя, аж страшна стала*» – в. Бабічы Рэчыцкага раёна; «*Ведзьмы хадзілі ў чалавечым аблічны. Былі аднак страшныя, кульгавыя*» – в. Капаткевічы Петрыкаўскага раёна; «*Выглядае яна як жанчына, але погляд у яе вельмі злы быў. Валасы ў яе былі гразныя, сівыя, нерасчосаныя*» – в. Бабоўка Жлобінскага раёна і інш.). Ведзьма, паводле народных уяўленняў, магла прымаць не толькі жаночы, але і мужчынскі воблік: «*Ведзьмай бывае як жанчына, так і мужчына*» (в.Будаўнік Хойніцкага раёна).

Ведзьма паўстае пераважна ў антрапаморфным выглядзе, але можа набываць і зааморфны воблік. Здольнасць пераўтварацца ў жывёл і птушак, паўставаць у выглядзе прадметаў – тыповая рыса палескай ведзьмы. Зыходзячы з канкрэтных міфалагічных павер’яў, «*ведзьмы маглі станавіцца катом, казой, свінёй, сабакай*» (в. Пакалюбічы Гомельскага раёна), «*ведзьма*

пайшла карову даіць, не сваю, канешне, а чужую, у хлеў зайшла, а гаспадар каровы яе ўбачыў. Дык яна зрабілася колам, ператварылася ў кола такое дзеравяннае» (в. Неглюбка Веткаўскага раёна).

Асабліва пашыраны на Гомельшчыне павер'і, паводле якіх ведзьма магла пераўтварыцца ў розных жывёл, напрыклад, барана («*Бараньчык зайшоў у тую ваду, дзе пянька была, і крычыць. Яны ўслед за бараньчыкам у ваду, хацелі яго выцягнуць. Схваціліся за яго хвост, пацягнулі і самі ўпалі ў тую ваду. А ў руках іх была тая пянька. А бараньчык тады засмяяўся і знік*» (в.Пакалюбічы Гомельскага раёна). Зааморфны выгляд ведзьмы ў лакальных традыцыях звязаны з пераўтварэннем у *чорную кошку* (в. Макрэц Брагінскага раёна, в. Батвінава Чачэрскага раёна, г. Жлобін, в. Бабоўка Жлобінскага раёна), *сабаку* (в. Макрэц Брагінскага раёна, в. Шырокае Буда-Кашалёўкага раёна, в. Целяшы Гомельскага раёна і інш.), у *курыцу* (в. Шырокае Буда-Кашалёўскага раёна і інш.); у *казу* (в. Капань Рэчыцкага раёна і інш.), у *свінню* (в. Целяшы Гомельскага раёна, в. Сямёнаўка Рэчыцкага раёна, в. Васільеўка Добрушскага раёна, в. Глазаўка Буда-Кашалёўскага раёна, в. Неглюбка Веткаўскага раёна і інш.).

У в. Сямёнаўка Рэчыцкага раёна жыхары нагадалі, што ведзьма магла прымаць воблік і сабакі, і свінні, і каня, і жарабяці, і зайчыка, «*была яна і калясом, якое каціла*» (Запісана ад Кірэнко Пелагеі Рыгораўны, 1923 г.н.). У мясцовай традыцыі в. Пераволока Рэчыцкага раёна таксама «*ведзьма можа быць і чалавекам, і катом, і кабылай, і варонай, і парасёнкам, можа ў столб перавярнуцца*» (Запісана ад Канавалавай Марыі Трафімаўны, 1932 г.н.). Паводле ўяўленняў жыхароў г. Гомеля, ведзьма валодала здольнасцю пераўтварацца і ў жабу, і ў свінню (Запісана ад Баранавай Валянціны Міхайлаўны, 1931 г.н.). У мясцовай традыцыі в. Агародня Добрушскага раёна ведзьма магла скідвацца і катом, і сабакам, і свіннёй, і вужам, і жабай, і калясом (Запісана ад Хадзьковай Вольгі Восіпаўны, 1938 г.н.).

Адносна генезісу ведзьмы не існуе дакладных версій. На думку Л. М. Вінаградавай, «падразумяваецца, што яна мае адносіны да чорта – тады гэта «вучоныя» ведзьмы, але ёсць і «родимые», якія нарадзіліся ад маці-ведзьмы» [2, *233*]. Паводле мясцовых звестак, «*ведзьмай становіцца жэншчына, каторая знаецца з нячыстай сілай*» (в. Шырокае Буда-Кашалёўскага раёна), «*ведзьма – нячысты дух… Ведзьмы жывуць разам з чарцямі. Чэрці слушаюць іх*» (в. Целяшы Гомельскага раёна), «*ведзьма – злая жанчына, хаўрусніца дзьявала*» (в. Пераволока Рэчыцкага раёна).

Час актывізацыі ведзьмы – гэта Купалле, Юр'еў дзень, Вялікдзень, Зялёныя святкі. Асабліва шмат міфічных гісторый прыгадваюць інфарматары пра дзеянні ведзьмы ў купальскую ноч: «*У нашай вёсцы была такая жанчына, умесце работалі, радам жылі, а калі прыходзіць Іван Купала, то яна скідаецца сабакам і бегае па дварах*» (в. Хутар Светлагорскага раёна), «*у ноч на Івана Купалу ведзьмы выходзяць і дзелаюць*

людзям плахое» (в. Пакалюбічы Гомельскага раёна), «*ведзьма адбірае малако ў кароў на празнік Іван Купала*» (г.п. Акцябрскі) і інш.

Сярод функцый, якія выконвае ведзьма, найбольш пашыраныя, паводле фактычных матэрыялаў, такія, як адбіранне малака ў кароў, насыланне шкоды людзям, жывёлам і інш. Шэраг павер'яў знаёміць з другараднымі дзеяннямі, якія выконваюць ведзьмы: гэта здольнасць выклікаць розныя стыхійныя прыродныя з'явы, пераўтвараць чалавека ў жывёлу і інш. Звернемся непасрэдна да запісаў. У розных лакальных традыцыях карціна бытавання павер'яў, звязаных з функцыянальнасцю ведзьмы, мае даволі стракаты характар: яна можа, напрыклад, запаліць хлеў у таго чалавека, з якім пасварылася (п. Куляшова Буда-Кашалёўскага раёна), навесці на чалавека «порчу» («*Ведзьмы толькі пакасцяць. Яны дажэ вот могуць нагнаць на чалавека порчу, калі яго дзе ўбачаць. А могуць і не бачыўшы, па фатаграфіі*» – в. Чырвоны Бераг Жлобінскага раёна), адмоўна паўплываць на якасць малака («*Калі ведзьма паглядзіць на малако, то яно ўкісне, а калі паглядзіць на карову, тады карова малака не дасць*» – в. Лазараўка Рэчыцкага раёна), наслаць на чалавека і яго блізкіх хваробу (в. Арол Лоеўскага раёна), пашкодзіць жыта («*… пасярод поля стаіць звязаны пук каласоў, а самі галоўкі з зернем заломаны і пяском прысыпаны. Ну, дзеўкі хацелі яго, гэты пук, зрэзаць, а адна жанчына падышла і сказала, каб мы не чапалі, бо гэта ведзьмін залом*» – в. Арол Лоеўскага раёна), знішчыць ураджайнасць зерневых культур («*Могуць нагнаць балезні на чалавека ці неўраджай дажа на ўсю дзярэўню*» – в. Марусенькі Жлобінскага раёна), ператварыць чалавека «*ў розныя істоты (мядзведзя, ваўка, ястраба, жабу)*» – в. Маладуша Рэчыцкага раёна, давесці да смерці («*Гэтыя істоты дзелаюць усякае: каб чалавек памёр…*» – в. Востраў Рагачоўскага раёна), «*зводзяць у магілу*» – в. Баршчоўка Добрушскага раёна і інш.

У розных вёсках Гомельшчыны зафіксаваны цікавыя гісторыі пра пераўтварэнні ведзьмы. Найбольшая колькасць павер'яў паказвае метамарфозы гэтага персанажа у дачыненні да такой істоты, як свіння: «*І вот выйшлі яны на вуліцу і пасыпалі ўдоўж вуліцы мялля (што лён мялі), калі будуць ісці каровы з паствы, карова, у якой хазяйка ведзьма, не пойдзе праз гэта мяллё. І ў гэты час выбягае свіння з двара, што быў радам з імі*» (в. Бабічы Чачэрскага раёна), «*ведзьмы дзелаліся свіннямі*» (в. Азершчына Рэчыцкага раёна), «*ведзьма можа быць свіннёй, вужом, капой сена*» (г.Ветка) і інш.

Як засцерагаліся ад ведзьмаў? На гэтае пытанне ў розных вёсках былі атрыманы цікавыя адказы, якія дазволілі правесці класіфікацыю павер'яў у сувязі з тымі дзеяннямі, якія выконваліся. У в. Сівінка Веткаўскага раёна засцерагаліся ад ведзьмы, праносячы «*васьмёркай над сталом перад выганам каровы спечаную булку хлеба*». У п. Бальшавік Гомельскага раёна «*клалі ў вокнах хаты крапіву як сродак супраць чараў ведзьмы, вешалі ў хлеў забітую сароку*». Каб ведзьма не адабрала малако ад каровы, «*трэба было ў*

цадзілку пакласці 3 іголкі, а потым малако праз калітку выліць» (в.Губарэвічы Хойніцкага раёна). Каб засцерагчы дамашнюю жывёлу ад яе шкоднага ўплыву, «*трэба ў вербную нядзелю пабіць карову свяцонай вярбой, у чысты чацвер падразаць карове хвост і вешаць яго пад страху хлява*» (в.Хуснае Петрыкаўскага раёна).

Як бачым, шматстайнасць варыянтаў былічак і павер'яў даносіць да нас водгукі поглядаў нашых продкаў на свет, прыроду, сведчыць аб «заземленасці беларускай міфалогіі» [3, *15*]. Запісаныя звесткі пашыраюць нашы ўяўленні аб тым месцы, дзе мы жывём, падкрэсліваюць багацце працэсаў лакалізацыі міфічнай традыцыі.

ЛІТАРАТУРА

1. Славянская мифология. М., 1995.
2. *Виноградова Л. Н.* Народная демонология и мифо-ритуальная традиция славян. М., 2000.
3. *Васілевіч У.* Зямная дарога ў вырай. Мн., 1999.

Ірына Казакова

ФАЛЬКЛОР І МАГІЯ

У наш час, калі гаворка ідзе пра магію, чарадзейства, чараўніцтва, то часцей за ўсё маюць на ўвазе тры розныя з'явы, тры розныя сістэмы вераванняў і ўздзеянняў на навакольны свет і людзей: простую або ніжэйшую магію, якая выяўляецца ў культуры любога народа і ў любы гістарычны час – ад глыбокай старажытнасці да сучаснасці; чорнае д'ябальскае чараванне часоў сярэдневечча; нарэшце, язычніцтва, якое нечакана зноў з'явілася ў наш час.

Сучаснае чараўніцтва адрозніваецца ад, напрыклад, сярэдневяковага тым, што ў асноўным з'яўляецца добрай (не злоснай) магіяй. «Ведзьмам» ХХ стагоддзя, на думку выдатнага даследчыка чараўніцтва Пола Хасана, уласціва радасць жыцця, любоў да прыроды, імкненне дапамагаць людзям. Яны («ведзьмы») лічаць, што можна імкнуцца да здзяйснення сваіх мар і жаданняў, да розных уцех, пазбягаць крайнасцей і канфліктаў, захоўваць раўнавагу, рабіць тое, што жадаеш, але нікому і ніколі не рабіць зла.

Сёння магія – гэта і своеасаблівая філасофія, і вобраз жыцця, і канкрэтнае складанае рамёства. У магіі заўсёды ёсць эстэтычны момант, яна безумоўна носіць творчы характар – па сутнасці гэта спецыфічная творчасць. Вялікае значэнне мела яна ў старажытнасці, жывая яна і сёння.

На працягу ўсёй гісторыі чалавецтва магія развівалася поруч з рэлігіяй і навукай. Яны аб'ядноўваліся і варагавалі, зноў прыміраліся і зноў аб'яўлялі бязлітасную вайну. Магія не задавальняла рэлігіі тым, што бычыла свет

такім, які ён ёсць – шматгранным, і не прызнавала за кімсьці выключнага права на адзінае бясспрэчнае дасканалае веданне яго.

Мір бясконцы. Няма мяжы адкрыццю яго таямніц, захаваных у ім энергій, правячых у ім сіл. Усю гэтую шматграннасць жыцця і магчымасцей любая рэлігія заўсёды імкнулася заняволіць, уціснуць у сваю выяву свету, вырубіць з бясконцасці свет па-хрысціянску, па-мусульманску, па-будзісцку.

Матэрыялізм і аднабокавая навука намалявалі нам свой малюнак быцця. Усё стала прымітыўна проста і страшэнна. Няма іншага свету, акрамя таго, які мы бачым. Няма ніякіх звышнатуральных сіл і таямніц. Ёсць толькі імгненны адрэзак матэрыяльнага жыцця. І больш нічога.

Вартыя жалю, бездапаможныя і напалоханыя ўрываемся мы ў жыццё, знясіленыя, спустошаныя, са страчанымі надзеямі пакідаем яго назаўсёды. І няма часу для роздуму аб дабры і зле, дый і не трэба быць добрым, шчырым і чыстым, навошта ж, калі ўсім прадпісаны аднолькавы канец.

Дзякуй Богу, што не ўцягнулі чалавецтва ў бездань ядзернай вайны, агульнай экалагічнай катастрофы, поўнага самаразбурэння асобы, якая не мае будучыні, а таму і не клапоціцца пра яго лёс. І вось нейдзе з сярэдзіны нашага стагоддзя пачаўся пералом. Зноў узнялася постаць Бога, перажыла адраджэнне чалавечая душа. Свет стаў напоўненым таямніцамі, стала зноў устанаўлівацца былая раўнавага паміж матэрыяльным і духоўным. Стала адраджацца і магія.

Магія белая і чорная, ніжэйная і вышэйшая, побытавая, цырыманіяльная, рэлігійная, натуральная, народная, магія фарбаў і раслін, водараў і сноў, лічбаў і секса, і розная іншая. Шмат чаго ў ёй змянілася. Аказалася, што значная частка чароўных ведаў і рамёстваў адыйшла ў нагляд навуцы, якая растлумачыла, што ў іх няма ніякай містычнай таямніцы, а ёсць складаная і рэдкая прыродная з'ява і ўменне выкарыстоўваць яе. Чым далей, тым больш незвычайныя адбываліся рэчы. Натуральнае і звышнатуральнае стала зліваціца, пераплятацца і ўзаемадзейнічаць. Значна паменшылася тэрыторыя магічнага царства. Усе экстрасенсорныя здольнасці чалавека страцілі свой чароўны арэол і перайшлі ў разрад з'яў, якім навука дала права на жыццё ў матэрыяльным свеце і якія сталі актыўна вывучыць і выкарыстоўваць зноў жа для матэрыяльных патрэб.

Магія раслінператварылася ў народную (ці нетрадыцыйную) медыцыну. Тэлепатыя, яснабачанне, псіхакінез, левітацыя і іншыя чароўныя здольнасці чалавека былі цалкам атабраныя ў «прыслужнікаў Сатаны» і растлумачаны пры дапамозе біялагічнай энергіі і навамодных тэорый.

Адначасова шмат людзей, якія жылі ў свеце без сучаснасці і будучыні, сталі шукаць апоры ў веры. Але не ўсе яны звярнуліся да вялікіх (так званых афіцыйных) рэлігій Зямлі – хрысціянства, ісламу, будызму і іншых сусветных рэлігій, некаторыя ўспомнілі пра язычніцкіх багоў і сталі пакланяцца ім. Ёсць і такія, каму ніякія вышэйшыя істоты не патрэбны, а дастаткова толькі чараўніцтва і жыцця пасля смерці. Іх не цяжка зразумець.

Яны вераць у тое, што чараўніцтва дапаможа і абароніць іх у гэтым свеце, а вера ў пасмяротнае існаванне дае надзею зрабіць, атрымаць, перажыць усё, чым яны былі абдзелены ў сваёй зямной долі.

Існуе вялікая колькасць людзей, якія не жадаюць задумацца над тым, чаму яны вераць і ў што. Можна адзначыць, што ёсць людзі, якія не вераць ні ў Бога, ні ў Д'ябла, ні ў чараўніцтва, ні ў касмічных прышэльцаў, але ж яны плююць тры разы праз плячо і стукаюць па чым-небудзь драўлянаму ў адказ на пахвалу, ці калі чорны кот перабяжыць ім дарогу. Яны таксама баяцца лічбы 13, начных могілак, сурокаў і робяць з пункту погляду атэіста шэраг абсалютна бессэнсоўных і неразумных учынкаў. Чаму ж так здараецца? Вера ў звышнатуральныя сілы, у іншасвет і чараўніцтва пранікае ў нас тысячамі патаемных сцяжынак. Усё, што ўвайшло ў гісторыю, увайшло і ў чалавека.

Культура кожнага народа, калі разглядаць яе ў сусветным кантэксце захавала тую касмічнасць, тую еднасць, якая так неабходна нам зараз. Менавіта ў народных традыцыях, святах, абрядах, звычаях захавалася непасрэдная кроўная сувязь чалавека з прыродай, з космасам, з касмічнымі сіламі. Нездарма пра беларусаў кажуць, што яны так і засталіся па светаўспрыманню напалову язычнікамі.

Гэтаму ёсць шмат пацвярджэнняў. Адметнай рысай беларускай культуры, асабліва фальклору, з'яўляецца вельмі спецыфічнае стаўленне да прыроды і яе таямніц. Цікава, што на пэўных тэрыторыях Беларусі (асабліва на Магілёўшчыне і Гомельшчыне) захаваўся не толькі ўспамін пра старажытную магію, але магічнае мысленне жыхароў беларускіх вёсак жыве і сёння, арганічна пераплятаючыся з сучаснымі поглядамі на свет.

Калі звярнуцца да фальклору як першакрыніцы этнасу, можна прасачыць, як поўна і featureзнабакова адлюстраваліся самыя розныя віды магіі ў народных рытуалах, паэтычных творах.

Звернемся да аднаго з самых старажытных жанраў фальклору – замовы. Што такое замова? «Замова – гэта своеасаблівая славесная формула, якая паводле прымхлівых уяўленняў мае магічную сілу – здольна абавязкова ўздзейнічаць у пажаданым кірунку на знешні свет» [1, *108*].

Як вядома, магічныя дзеянні амаль заўсёды суправаджаліся заклінаннямі. Слова наогул з'яўляецца адным з самых асноўных сродкаў магіі. Вера ў магічную сілу слова была заўсёды вельмі моцнай. Месца і значэнне заклінанняў у абрадзе вызначалася іх сутнасцю. Яны мелі тую ж дамінантную функцыю, што і ўвесь абрад цалкам. Мэтай іх было паўплываць на навакольны свет, выклікаць неабходную з'яву. Слова ўспрымалася як дзеянне. Яно арганічна злівалася з дзеяннем, тлумачыла і як бы замацоўвала яго. Адным з першых на магчымасці слова ў замовах засяродзіў увагу М. Крушэўскі. Ён вызначыў замовы як «выказанае словамі пажаданне, злучанае з пэўным абрадам ці без яго, пажаданне, якое павінна абавязкова здзейсніцца» [2, *23*].

Заклінанне заўсёды мела выразна акрэсленую магічную функцыю і вымаўлялася з мэтай выклікаць пажаданы вынік. Менавіта з магічных заклінанняў і ўзнік самы архаічны жанр фальклору – замовы.

Шмат вучоных займаліся даследаваннем замоў і агульнымі пытаннямі чарадзейства. Гэта і М. Доўнар-Запольскі («Чародейство в Северо-Западном крае в XVII-XVIII в.в. Історіко-этнографіческій этюд») і І. А. Берман («Чаровники и знахари северо-западного простонародья»). Разглядалі замовы Я. Ф. Карскі, К. П. Кабашнікаў, М. Я. Грынблат, М. Я. Янкоўскі, грунтоўна даследавала беларускія замовы Г. А. Барташэвіч.

Сярод публікацый беларускіх замоў вылучаюцца зборы Е. Р. Раманава, П. В. Шэйна, А. Шлюбскага, У. М. Дабравольскага.

Прыклады двух тыпаў ужывання замоў, улічваючы агульнапрынятую функцыянальную і тэматычную іх класіфікацыі, у час таго ці іншага народнага абраду (каляндарнага ці сямейнага) і карыстанне замовамі без сувязі з абрадавымі дзеяннямі, раскрываюць дамініраванне магічнага мыслення ў народным светаўспрыманні і ў самыя важныя моманты жыцця, у час правядзення ўрачыстых рытуалаў, і проста ў паўсядзённым побыце.

У беларускіх сямейных абрядах захаваліся амаль усе віды магіі. Натуральна, што кожны магічны рытуал у час правядзення гэтых абрадаў суправаджаўся пэўнай замовай.

Замовы арганічна уваходзяць у структуру і каляндарных, і сямейных абрядаў і існуюць асобна ў пэўных магічных рытуалах. Побач стаіць і магія слова ў песняпеннях, магія спеву. Амаль усе народныя звычаі, святы, абрады на розных этапах проста прасякнуты песнямі. Свае мары, надзей, жаданні народ выказваў у песнях і верыў, што яны здзяйсняцца.

Магічныя дзеянні павінны былі захаваць здароўе і доўгае жыццё, адвесці сурокі і злыя сілы, падказаць будучы шлюб і забяспечыць добры ўраджай. Сувязь чалавека з акаляючым светам разумелася вельмі канкрэтна. Свет у народнай свядомасці іерархічны, усё мае сваё месца, знаходзіцца ва ўзаемасувязі. Усе адыгрывае пэўную ролю ў жыцці чалавека і гэтым нельга грэбаваць.

Веданне і правільнае правядзенне спецыфічных абрадавых дзеянняў і рытуалаў уваходзіла ў кодэкс выхавання дзяцей і моладзі. Добрае веданне і дэталёвае выкананне традыцыйных звычаяў і абрадаў адыгрывала немалаважную ролю ў фарміраванні станоўчай ці адмоўнай грамадскай думкі аб той ці іншай сям'і, што мела вялікае значэнне для апошняй. Нашы продкі звярталіся за дапамогай да старажытных белых альбо чорных магаў (па-народнаму – да знахараў і чараўнікоў). Да гэтых людзей у вёсках ставіліся з павагай альбо з насцярожанасцю. У адрозненне ад іншых народаў беларускія вяскоўцы не мелі глыбокай нянавісці да тых, каго лічылі чараўнікамі (або ведзьмамі), хоць і стараліся засцерагацца ад магчымасці іх шкоднага ўплыву. Знахары і знахаркі карысталіся пашанай і былі самымі жаданымі гасцямі ў час адзначэння важнейшых сямейных свят: хрэсьбін,

вяселля і г.д. І ў наш час у складаных жыццёвых сітуацыях людзі звяртаюцца за дапамогай да народных знахараў і знахарак. Шмат такіх людзей, якія найбольш набліжаны да таямніц прыроды, жыве ў беларускіх вёсках і сёння.

Хуткае развіцце сучаснай навукі не павінна захінуць ад нас скарбы народных ведаў пра жыццё і сусвет. Народная культура, калі разглядзець яе ў розных аспектах, можа даць нам ключ для разумення таямніц прыроды, фарміравання здаровага светапогляду, збалансавання ўстойлівасці псіхікі і філасофіі мыслення, дапаможа асэнсаванню новай, сучаснай, аб’ектыўнай агульнай выявы свету.

ЛІТАРАТУРА

1. Беларуская вусна-паэтычная творчасць. Мн., 1988.
2. *Крушевский Н.* Заговоры как вид русской народной поэзии // Варшавские университетские известия. Варшава, 1876. № 3.

Марыя Афоніна

РЫФМА Ў БЕЛАРУСКІХ ЗАМОВАХ

У. Анікін у прадмове да кнігі «Русские заговоры и заклинания» пісаў: «Валявое слова ў замове – не проста выяўленне імператыву. Хоць замова і агорнута ў словы без намеру прадставіць мастацкі вымысел, але воля і пачуцці чалавека самі набываюць мастацкае ўвасабленне. Узнікае мастацтва высокае, тонкае, пранікнёнае. Замова – адзінства магіі і паэзіі» [1, *7*].

Не толькі рытм злучае радкі замовы, але і рыфма. Вядомы рускі даследчык літаратуры У. Кожынаў адзначае: «Менавіта і толькі ў “магнітным полі” рытму па-сапраўднаму жыве гукавы лад верша» [5, *9*]. Зразумела, рыфма ў замовах – з’ява нерэгулярная, бо ўзніклі замовы ў эпоху палеаліту і ўяўляюць сабой не паэзію ў чыстым выглядзе, а, так бы мовіць, да-паэзію. Тут прасочваюцца толькі зародкі, намёкі на тыя будучыя прынцыпы вершаскладання, якія мы ведаем цяпер.

У сваёй кнізе «Шляхі беларускага вершаскладання» М. Грынчык у дачыненні да народных песень заўважае: «Асноўнай рытмічнай адзінкай выступае тут не колькасць, а якасць састаўных рытмаўтваральных адзінак, гэта значыць, пераважае квалітатыўны прынцып вершаскладання» [2, *26*]. У некаторай ступені дадзенае палажэнне мае дачыненне і да замоў.

Рыфма ў замове мае свае асаблівасці. У першую чаргу, рыфмуюцца словы адной часціны мовы:

Устань, даска,
Устань, таска:
Кіпучая,
Гаручая,
Магучая.
Ідзі, раба божая па сырой зямлі.
Не нарушай, раба божая, маёй любві… [4, *373*].

У адзначаным прыкладзе звяртае на сябе ўвагу рыфмоўка слоў *даска – таска, зямлі – любві і рыдае – дажыдае*. Такім чынам, і рытм, і рыфма падкрэсліваюць сэнсава значныя элементы тэксту, прыцягваюць увагу да іх, а разам з тым заклікаюць і пэўнае магічнае уздзеянне, у якое верылі нашы продкі. Можна сказаць, «магічныя» словы, словы, надзеленыя асаблівым зместам, рыфмуюцца і вылучаюцца рытмікай замовы. І прыведзены прыклад не адзіны. Прыём рыфмоўкі і злучэнне рытмам слоў, на якія «спадзяецца» заклінальнік, тут з’ява характэрная.

Рыфмай злучаны адзінкі, якія найбольш цесна звязаны і сэнсава. Яны існуюць у рамках аднаго паралелізму, паралелізм – аснова будовы замоўнага тэксту [3, *88*].

У дадзеным прыкладзе назіраецца таксама супадзенне канчаткаў прыметнікаў, што адносяцца да слова *таска: кіпучая, гаручая, магучая.*

Такім чынам, ствараецца пэўная структура, дзе назоўнікі, звязаныя семантычна і сінтаксічна ў рамках аднаго паралелізму, рыфмуюцца паміж сабою, а прыметнікі, дапасаваныя да аднаго з гэтых слоў, таксама злучаны рыфмай.

Рыфмоўка ў рамках аднаго паралелізму – з’ява амаль рэгулярная. Такім чынам, з дапамогай рыфмы звязваюцца словы, што прызначаны пэўным чынам паўплываць на рэчаіснасць, а менавіта словы, што выражаюць пажаданае дзеянне. У выніку выкарыстання рытму і рыфмы ўзнікаюць пэўныя канструкцыі паралелізмаў і дапасаваных да іх слоў, што ўздзейнічаюць на падсвядомасць. Акрамя павярхоўных, відавочных, звыклых сінтаксічных сувязей паміж словамі ў сказе, у замовах асабліва ярка выяўляюцца сувязі, абумоўленыя рытмікай і рыфмоўкай.

Урэшце тэкст набывае два пласты. Адзін з іх – пласт звыклага нам сінтаксісу. Другі ж ствараецца на аснове паралелізму і выяўляецца ў рыфмоўцы пэўных лексічных адзінак.

Рыфма ў замове – амаль заўсёды супадзенне канчаткаў слоў адной часціны мовы. У межах аднаго паралелізму такое супадзенне можна разглядаць як пэўны падсвядомы сімвал. Тое становішча, што існуе на дадзены момант, такое ж сапраўднае, як і тое, пажаданае. І наадварот. Словы адной часціны мовы з аднолькавымі канчаткамі супрацьпастаўляюцца, але гучанне іх аналагічнае, яны злучаны рыфмай. І чалавек адчувае, што пажаданае дзеянне мажліва, што змены, пра якія ён толькі марыць, дасягальныя ў рэчаіснасці:

На небе месячка ясны,
У яго тры зорачкі пракрасны:
Адна зажога,
Другая запека,
Трэцяя палюбка.
Зажогу зажыгну,
А запеку запяку,
А прылюбку прылюблю,
Раба божага (імя)
К свайму сэрцу прывлякну [4, *377*].

На небе ёсць тры зарніцы,
Воны ўсе тры сястрыцы:
Адна прывара,
Друга прынуда,
Трэйця прысуша.
То прывара прыварыла,
Прынуда прынудзіла,
Прысуша прысушыла
Раба божага (імя)
Да рабы божай (імя) [4, *377*].

У гэтых двух прыкладах прысутнічае і іншая з'ява, характэрная для тэкстаў замоў: абыгрыванне аднакаранёвых слоў, дзе імёны-характарыстыкі (*зажога, запёка, палюбка*, *прывара, прынуда, прысуша*) супастаўляюцца з аднакаранёвымі дзеясловамі, ад якіх яны ўтвораны.

Акрамя рыфмоўкі і рытма сустракаюцца і іншыя паэтычныя прыёмы. Напрыклад, паўторы пэўных слоў:

На востраві на Сакалоні стаіць дуб.
На тым дубу дванаццаць какатоў,
А пад тым дубам дванаццаць галубоў [4, *372*].

Паўтор лічэбніка *дванаццаць*, надзеленага ў народнай культуры пэўным сакральным значэннем, таксама не можа быць выпадковым. Тут мы зноў жа сустракаем імкненне пэўнымі сродкамі выдзеліць, падкрэсліць магічныя словы.

Магчыма, з псіхалагічнага пункту гледжання такія паўторы слоў разглядаліся як спосаб павялічыць іх моц, «удвоіць» ці «ўтроіць», у залежнасці ад таго, колькі разоў паўтараецца слова, яго дзеянне. Бо паўторы ў тэкстах замоў сустракаюцца дастаткова часта.

Замова № 1315 наогул уяўляе сабой шматразовы паўтор двух фраз, кожная з якіх звязана ўнутранай рыфмай і злучана рытмам:

Ламаю дубіну, штоб хлопцы любілі (паўтараецца 3 разы).

*Цар садзіў, Бог радзіў, матка Прачыстая палівала, мне на помач давала (*таксама тры паўторы, пасля замова паўтараецца зноў тры разы) [4, *378*].

Часцей паўтараюцца толькі асобныя словы:

У чыстым полі стаяць тры беса, два беса, адзін бес: бес Сава, бес Савул, бес Калдун [4, *370*].

Устань даска, устань таска: кіпучая, гаручая, магучая [4, *373*].

Дуб ад веку пасаджоны, ад веку параджоны [4, *375*].

Пэўныя мастацкія прыёмы прыкладаюцца ў замове ўвогуле менавіта да такіх значных слоў, якія надзелены «сілай», «звышмагчымасцямі».

Словы, якія аб'ядноўваюцца рыфмай, як ужо адзначалася, заўсёды маюць пэўны сакральны сэнс. Яны могуць знаходзіцца ў розных структурных элементах замовы. Рыфмуюцца словы розных часцін мовы, але рыфмаваную пару або тройку складаюць словы адной часціны мовы і звычайна ў аднолькавай граматычнай форме. Дзеясловы маюць аднолькавы час, лік і асобу, назоўнікі – род, лік і склон і г. д. Такім чынам, дасягаецца супадзенне канчаткаў, і менавіта такая рыфма – рыфма паводле граматычных канчаткаў – характэрна для тэкстаў замоў.

Гэта могуць быць **назоўнікі:**

1. Назвы прадметаў, якія валодаюць сакральным значэннем:

Даска – таска [4, *373*].

Малада – варата [4, *376*].

Любві – зямлі [4, *373*].

Пасматру – усходняю старану [4, *379*].

2. Імёны памочнікаў, містычных істот ці іх назвы:

какатоў – чартоў [4, *372*].

агнёў – чартоў [4, *371*].

зарніцы – сястрыцы [4, *377*].

Бес Шаптун – бес Калдун [4, *371*].

Прыметнікі, што характэрузуюць прадметы ці істот, у якіх заклінальнік шукае дапамогі. Гэтыя прыметнікі падкрэсліваюць іх моц і магічную сілу. Рыфмуюцца за кошт аднолькавых канчаткаў, бо стаяць яны ў аднолькавай граматычнай форме і з'яўляюцца аднолькавымі членамі сказу (азначэннямі):

Печка медная, жалезная, кірпічная [4, *370*].

Дуб ад веку пасаджоны, ад веку параджоны [4, *375*].

Маладзік малады, у цябе рог залаты [4, *376*].

Устань, даска, устань, таска: кіпучая, гаручая, магучая [4, *373*].

Дзеясловы: часцей за ўсё гэта дзеясловы замоўнай формулы. Рыфмоўка адбываецца за кошт таго, што яны стаяць у аднолькавай граматычнай форме:

Ні жыць, ні быць, ні есці, ні піць, ні спаць, ні ляжаць, усё мяне на ўме трымаць [4, *370*].

Цар садзіў, Бог радзіў, матка Прачыстая палівала, мне на помач давала [4, *378*].

Мова замоўнага тэксту будуецца паводле спецыфічных законаў. Мы ведаем, і гэта падкрэслівалі многія навукоўцы (Б. Рыбакоў, У. Проп), што ў замове няма нічога на ўзроўні рытмікі, сімволікі, сюжэту, што не мела б практычнай нагрузкі. Для чараўніка галоўнае не эстэтыка, а пэўнае ўздзеянне, якое ён можа ажыццявіць. У першую чаргу гэта ўздзеянне на яго ўласную псіхіку і на падсвядомасць пацыентаў. Прыёмы, якія выкарыстаны ў мове магічных тэкстаў, можна лічыць спробай дакрануцца да пэўных таямніц чалавечага мыслення.

Замовы дзейнічаюць у першую чаргу на ўзроўні ўнушэння і самаўнушэння, і тыя паэтычныя сродкі, якія выкарыстаны ў іх, – гэта пошук сугестыўных магчымасцяў мовы. Яны праяўляюцца на ўзроўні рытму, рыфмы, спецыфічнага сінтаксісу, фанетыкі, архетыпічных сюжэтаў, вобразаў.

Паэтычная мова – гэта мова адвечнай гармоніі сусвету, і той, хто чытае замову, імкнецца тым самым узнавіць старажытную гармонію Першастварэння [6, *232*].

Паэзія аказвае на чалавека вялікае ўздзеянне. Уся таленавітая паэзія бессмяротная. Колькі б не мінула стагоддзяў, а тое і тысячагоддзяў, а вершы, якія ярка і пранікнёна распавядаюць аб жыцці чалавечай душы, ніколі не састарацца і не адыйдуць у нябыт. Магчыма, адна з прычын гэтага – тыя прыёмы, якія сёння мы ведаем як паэтычныя сродкі. А ў старажытнасці яны былі магіяй.

ЛІТАРАТУРА

1. *Аникин В. П.* Магия и поэзия // Русские заговоры и заклинания: Материалы фольклорных экспедиций 1953 -- 1993 гг. / Под ред. В. П. Аникина. М., 1998.

2. *Грынчык М. М.* Шляхі беларускага вершаскладання. Мн., 1973.

3. *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. М., 1989.

4. Замовы / Уклад., сістэм. тэкстаў, уступ. арт. і камент. Г. А. Барташэвіч. Мн.,
1992.

5. *Кожинов В. В.* Разбор одного Пушкинского творения, или Опыт толкования природы поэзии // Литература в школе. 2003. № 9.

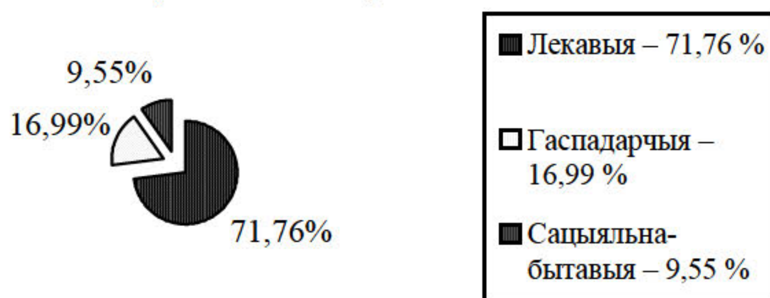
6. *Элиадэ М.* Очерки сравнительного религиоведения. М., 1999.

Святлана Вяргеенка

ЗАМОЎНАЯ ТРАДЫЦЫЯ ГОМЕЛЬШЧЫНЫ (АДМЕТНАЕ Ў СЮЖЭТАХ)

Сярод іншых рэгіёнаў Беларусі зонай найбольш актыўнага бытавання замоў з'яўляецца Гомельшчына, прычым, як засведчылі экспедыцыі, гэты фальклорны жанр і сродак народнай медыцыны ўстойліва захоўваецца ва ўсіх раёнах.

Сучасны стан захаванасці замоў на Гомельшчыне (малюнак 1)



Паводле зробленых намі статыстычных падлікаў, у запісах пераважаюць лекавыя замовы – 71,76 %. Другой па колькасці і значнасці групай з'яўляюцца гаспадарчыя – 16,99 %. Сацыяльна-бытавыя замовы складаюць 9,55 % ад усёй колькасці зафіксаваных тэкстаў. Такі падзел тлумачыцца як аб'ектыўнымі, так і суб'ектыўнымі прычынамі. Лекавыя замовы – найбольш старажытная група замоўных формул. Перш за ўсё чалавек клапаціўся (ды і цяпер клапоціцца) пра сваё здароўе, чым і тлумачыцца больш шырокае бытаванне гэтай групы і сёння. Найбольш поўна яны прадстаўлены ў Гомельскім раёне – 17,02 % тэкстаў. 9,58 % гэтых замоў мы запісалі ў Рэчыцкім і Акцябрскім раёнах, 9,19 % – у Буда-Кашалёўскім раёне. Астатнія–у Петрыкаўскім (8,41 %), Жлобінскім (7,24 %), Рагачоўскім і Лельчыцкім (па 6,65 %), Чачэрскім (4,50 %), Хойніцкім (2,34 %), Лоеўскім (2,15 %), Калінкавіцкім (1,95 %), Веткаўскім (1,56 %), Брагінскім (1,36 %), Жыткавіцкім (1,17 %), Светлагорскім (0,78 %) і Ельскім (0,19 %) раёнах.

Шырокая геаграфія распаўсюджання і тэматычная разнастайнасць замоў гаспадарчай тэматыкі тлумачыцца актыўным выкарыстаннем нашымі старажытнымі продкамі ўласнай гаспадаркі і зямлі. Прыродна-ландшафтная своеасаблівасць Гомельскага Палесся выклікала да жыцця значную групу замоў, у якіх галоўным аб'ектам замаўлення з'яўляюцца хтанічныя істоты. Найбольшая колькасць замоў гэтай тэматычнай групы запісана ў Гомельскім

(23,96 %), Рэчыцкім (18,18 %), Жлобінскім (9,09 %) раёнах. Астатнія – у Брагінскім і Рагачоўскім (па 8,26 %), Лельчыцкім (7,43 %), Добрушскім (6,61 %), Акцябрскім (5,78 %), Буда-Кашалёўскім (2,47 %), Светлагорскім і Чачэрскім (па 1,65 %) раёнах.

Паколькі пытанні грамадскага і асабістага жыцця, стварэнне і захаванне камфортных умоў існавання таксама хвалявалі чалавека са старадаўніх часоў, таму і невыпадкова важнае месца займалі і замовы, аб'яднаныя намі ў сямейна-бытавую і сацыяльную групу. Напрыклад, найбольшую колькасць такіх замоў больш за ўсё давялося запісаць у Рагачоўскім (23,52 %) раёне. З актыўным выкарыстаннем сацыяльна-бытавых замоў мы сутыкнуліся ў Лельчыцкім і Петрыкаўскім (па 13,23 % запісаных тэкстаў), Рэчыцкім (10,29 %), Гомельскім (8,82 %), Добрушскім і Буда-Кашалёўскім (па 7,35 %), Акцябрскім (5,88 %), Жлобінскім (4,41 %), Лоеўскім (2,94 %), Светлагорскім (1,47 %) раёнах.

Засяродзім увагу на аналізе адной з тэматычных груп лекавых замоў – «Ад зубнога болю», якія на тэрыторыі Гомельшчыны прадстаўлены найбольшай колькасцю варыянтаў.

Са старажытных часоў замова была надзвычай папулярнай, бо іншых сродкаў уздзейнічаць на небяспечныя з'явы прыроды чалавек не ведаў. І тут можна было спадзявацца толькі на сваю фізічную сілу, а яшчэ болей – на магію слова, адпаведнага дзеяння і абарону прадмета-апатрапея. Замова не такая прымітыўная і наіўная, як на першы погляд здаецца, мяркуючы па часе яе ўзнікнення. Прыцягвае нашу ўвагу тое, што замоўныя сюжэты і іх асноўныя персанажы маюць строга акрэслены характар. Маючы стандартны сюжэт (у межах адной тэматычнай групы), варыянты замоўных формул адрозніваюцца не толькі ўмоўнымі месцамі дзеяння, якія не маюць характарыстычнай адзнакі «тут» і «цяпер», але і рознымі бытавымі рэаліямі. Не ўяўляецца магчымым, зыходзячы з тэкстаў, спрагназаваць тое канкрэтнае месца, дзе адбываецца дзеянне, калі яны амаль усе пачынаюцца з традыцыйнага зачыну «*Ехаў Рыгор цераз шэсць гор...*» [1, № 132], «*Ехаў Рыгор з крутых гор...*» [1, №№ 135, 277], «*Із-пад яснае зары, із-пад белае гары цякло тры ракі...*» [1, № 138], «*Ішоў (ці ехаў) Хрыстос цераз калінавы мост...*» [1, №№ 146, 170, 172, 181, 194, 196], «*Ішла Прачыстая маць сінім морам (чыстым полем)...*» [1, №№ 264, 366, 401, 462, 503, 540], «*На сінім моры-акіяне стаіць дуб...*» [1, №№ 154, 155, 420, 507], «*адтуль ангельчыкі выходзяць*» [1, № 409]. І толькі ў нешматлікіх тэкстах, як, напрыклад, у замове «Ад наракі» [1, № 500], запісанай ад Васілеўскай М.Я., 1935 г.н., з в.Бабовічы Гомельскага раёна, названы канкрэтныя геаграфічныя каардынаты: «*…Адкуль ты выходзіш і куды прыходзіш, выходзіш ты з-пад захада, сонца, з-пад яснага месяца, з-пад дробных зорак, сходзіш ты ў рэчку, а з рэчкі ў Бесядзь, а з Бесядзі ў Сож, а з Сожа ў Дняпро, а з Дняпра ў мора...*». Прыведзены ўрывак замовы дае падставы меркаваць, што

невядомы аўтар-творца свядома імкнуўся прыцягнуць увагу да свайго локуса, да сваёй зямлі, да сваіх рэк.

Абазначэнне дакладных геаграфічных або якіх-небудзь іншых рэалій у замоўных тэкстах – рэдкі факт, невыпадкова іншы раз яны з’яўляюцца нечаканасцю для даследчыка і настройваюць яго на пэўныя развагі наконт гістарычнай абумоўленасці прысутнасці ў замовах некаторых уласных назваў.

Што датычыць акрэсленасці часу дзеяння, то яго таксама нельга вызначыць дакладна. Аб гэтым сведчаць уступныя часткі, якія ўяўляюць сабой устойлівыя формулы-«абазначэнні»: «*Уставала (устану) я ранюсенька (раненька), умывалася (умыюся) бялюсенька (беленька)...*» [1, №№ 25, 63, 346, 391, 418, 445 (у нядзелю), 468, 494 і г.д.], «*ранняй (вячэрняй) зарою, божаю (добрай) парою...*» [1, №№ 26, 46, 49, 268, 280, 333, 335, 362, 373 і г.д.].

Такія ж умоўныя і персанажы замоў, якія ў значнай ступені з’яўляюцца абагуленымі вобразамі. Гэтыя персанажы-схемы, хаця і маюць назвы рэальных паўзуноў, птушак, але з нейкімі неверагоднымі ўласцівасцямі: воран (чорны), які прыляцеў «*з чужых старон. Сеў на варотах у красных чобатах, стаў шчэбетаць, урокі гаварыць...*» [1, №№ 180, 433], арол «*без крылляў і без галавы...*» [1, № 421] або арол, які «*ізнёс яйцо без жаўтка і вывеў арлёнка бяскрылага...*» [1, № 606], арол з залатою дзюбаю, з сярэбранымі крыламі [1, № 16]; лютая змяя, гадзюка - сіпуха, рыпуха [1, № 102], гадзюка-царыца, якая «*ліху кроў разлівала, серцэ до тугі донесла...*» [1, № 104], «*...пад той калодай ляжыць гадзюка, сакоча, рагоча, траву з’едае...*» [1, № 416], «*змяя з дванаццаццю галавамі, з вострымі касамі...*» [1, № 159]; «*гад рабы, гад половы, гад жоўты, гад чырвоны, гад белы, гад серы, гад руды, гад падорожны, гад подколодны, подпорожны...*» [1, №№ 103, 104 і г.д.]. Важным паказчыкам замоўнай паэтыкі ў названых замовах з’яўляюцца тыя прадметы і вобразы, якія судакранаюцца з культам, семантыка якіх звязана са старадаўнімі рэлігійнымі ўяўленнямі, з рытуальнымі дзеяннямі.

У адрозненне ад іншых фальклорных жанраў (песні, казкі, загадкі, прыказкі) замова лічылася носьбітам магіі слова. Замоўнае слова паступова вызвалялася ад усяго імгненнага, зменлівага, няўстойлівага, шукала нямногія, але бясспрэчныя мастацкія формулы. Слова ў замове выконвае «перфаматыўную функцыю», г.зн. з’яўляецца не проста словам, а словам-дзеяннем, калі слова і ёсць дзеянне. Яно сапраўды выпрацавала паэтыку, якая суадносіцца з ідэяй непарушнасці, пастаянства, – паэтыку строгай і яснай архітэктонікі, дакладнага рытму і адметнай рыфмы, эканомнага параўнання, выразнай метафары, строгай і яснай лініі разгортвання сюжэта. Немалаважную ролю ў рытуалах замаўлення выконваюць прадметы, якія звязаны з пэўнымі культамі (прыродна-касмічны, культ продкаў і інш.), з устойлівымі рэлігійнымі (у тым ліку і язычніцкімі) уяўленнямі. Самыя

звычайныя, самыя простыя рэчы ў замове звязаны не толькі з рэальным дзеяннем, але і з’яўляюцца вобразамі-сімваламі, устойлівасць якіх шліфавалася стагоддзямі. Заўважым, што ў працэсе бытавання замоўных формул з пакалення ў пакаленне пераходзілі і каноны сюжэтных кампазіцый. Невыпадкова, у дэталях замоўнае мастацтва вызначаецца здзіўляючым пастаянствам. Тым не менш, яго нельга назваць застылым. Пад покрывам канонаў у ім ішоў працэс унутранага развіцця, і, як гэта ні дзіўна, у сваіх бясконцых паўторах замоўнае мастацтва не страчвала пачуцця жыцця, прыроды, чалавека ў гэтым жыцці і прыродзе, у сусвеце. Гэта тлумачыцца тым, што хаця замоўныя каноны і захоўваліся надзвычай строга, тым не менш яны яшчэ не пакрыліся пылам тысячагадовых традыцый, не былі адпаліраваны да страты аблічча, былі бліжэй да жыццёвых першавытокаў, да жыццёвых першакрыніц. Таму ў іх адчуваецца больш подыху жыцця, так бы мовіць, больш чалавека, чым у многіх пазнейшых класічных творах.

Яскравым пацверджаннем гэтаму з’яўляюцца і лекавыя замовы. Яны на Гомельшчыне складаюць пераважную большасць. З 694 замоў, якія былі запісаны на тэрыторыі Гомельскай вобласці і ўвайшлі ў зборнік «Таямніцы замоўнага слова» (Гомель, 1997), такіх тэкстаў 492, што складае 70,89 %. Сярод іх замовы ад зубоў складаюць 10,16 % (50 тэкстаў). Па колькасці гэта тэматычная група другая, пасля замоў ад уроку (прыстрэку, зглазу, прыгавору, падзівок). У межах гэтай тэматычнай групы можна вылучыць тры падгрупы з амаль аднолькавым сюжэтам: па-першае, замовы, у якіх хворы зуб (хвароба) адсылаецца куды-небудзь – 32 %, па-другое, замовы, у сюжэтную тканку якіх уводзяцца тры супрацьлеглыя персанажы, і, па-трэцяе, тэксты, у якіх зубы хворага чалавека не павінны балець таксама, як і ў мёртвых на «тым свеце» – па 22 %; тэксты, у якіх сюжэты адрозніваюцца адзін ад аднаго і ад вышэйакрэсленых – 24 %.

Самая вялікая па колькасці група замоў, дзе асноўная сюжэтная лінія пабудавана на адсыланні хваробы. Гэтыя тэксты запісаны ў Рагачоўскім [1, № 215], Петрыкаўскім [1, № 223], Буда-Кашалёўскім [1, №№ 224, 250], Гомельскім [1, № 239], Жлобінскім [1, №№ 265, 267], ад перасяленцаў з Хойніцкага [1, №№ 253, 254, 255], Добрушскім [1, №№ 263, 264, 266], Рэчыцкім [1, № 246], ад перасяленцаў з Веткаўскага [1, № 268], Лельчыцкім [1, № 260] раёнах. Месцы, куды адсылаецца хвароба, самыя разнастайныя, у пераважнай большасці (71 %) непрыгодныя, непрывабныя для жыцця: «*…к свінням падаль есці…*», «*…каб бачыў адзін бес…*». Найбольш распаўсюджаным месцам з’яўляецца дуб у розных выявах. Гэта і зялёны дуб, і сухі дуб, і дубішча, і сухое дубішча. У намінальным тэксце замовы «Ад зубоў», запісанай у в.Хамічы Рагачоўскага раёна ад Сцяпанавай Надзеі Несцераўны, 1929 г.н. [1, № 215], яскрава выражана пагроза дубу пры нявыказаным жаданні, каб хворы зуб стаў такім жа здаровым і крэпкім, як і самае моцнае дрэва, дрэва жыцця – дуб (жыве да 2000 год). Сапраўды, усё ў

свеце адносна і пазнаецца толькі праз супастаўленне, замяшчэнне і атаясамліванне адно праз другое.

Некаторыя асаблівасці анатамічнай будовы і сімвалічна-міфалагічнай суаднесенасці, можна меркаваць, прывялі да з’яўлення ў замовах і аналагічных вобразаў: «*Зуб, зуб, ідзі да зялёнага дуба, ... пытайся ў дуба: “Скажы дуб, у цябе шырокі, чысты, здаровы ліст, корань глыбокі, а ці ты крэпкі, а ці ты моцны? ...Каб і ў мяне былі такія моцныя, здаровыя зубы з глыбокімі каранямі, як у дуба*» (М.М.С.); «*…Зубы, ідзіце вы к зялёнаму дубу, пытайцеся ў дуба: «Ці ты лісту шырокага, ці ты корня глубокага, ці ты крэпкі, ці ты моцны?..*» (Б.А.М., 1941 г.н.). У прыведзеным тэксце ў аснове паралелізму – рацыяналістычная выверанасць параўнання: толькі глыбокі моцны корань можа даць сілу здароваму ствалу, на якім узрастае шырокі чысты ліст. Асацыятыўна гэтыя якасці пераносяцца і на зубы, якія адсылаюцца да зялёнага дуба, каб яны ўбачылі, якое прыгожае гэтае дрэва з глыбокім коранем, крэпкім ствалом, шыкоўнай кронай, і самі былі такімі ж моцнымі і прыгожымі.

Да слова сказаць, гэтую асацыяцыю можна працягнуць: дзёсны-зямля, у якой мацуюцца каранямі зубы-дрэвы, нёба-неба, а чалавек-мікракосм усімі сваімі жыццёвымі варункамі знітаваны з макракосмам. Пачуццё еднасці з прыродай, непадзельнасці ўсяго існага ў сусвеце былі манументалізаваны ў замове. Так з дапамогай маляўнічай і вынаходлівай метафары народ-творца мадэліруе свой непаўторны свет, неверагодны і ірэальны, у якім амаль страчваюць рэальныя рысы пэўныя дэталі.

Прыведзеныя вышэй замоўныя формулы маглі выкарыстоўвацца як для лячэння, так і для прафілактыкі зубнога болю. Нягледзячы на ярка выражаны матыў пагрозы ў першай замове, усё ж такі яны маюць пазітыўную афарбоўку, якую ствараюць эпітэты (мора сіняе, ліст шырокі, чысты, здаровы; корань глыбокі; дуб зялёны, крэпкі, моцны), часта ўжываюцца шматлікія заклікі-звароты (маладзік-малады, зуб-зубішча і інш.). У апошнім выпадку для ўзмацнення яшчэ ўжываецца і такі мастацкі прыём, як таўталогія: крэпкі, моцны.

Сярод замоў, якія мы аднеслі да другой сюжэтнай групы, 27 % тэкстаў запісана ў Гомельскім, па 18 % – у Добрушскім і Петрыкаўскім раёнах. Астатнія тэксты зафіксаваны ў Буда-Кашалёўскім, Веткаўскім, Лельчыцкім і Жлобінскім раёнах. Развагі над сюжэтамі дазваляюць упэўніцца ў тым, што старажытны чалавек, спасцігаючы свет і асэнсоўваючы сваё месца ў ім, суадносіў сябе з асобнымі прыроднымі з’явамі, прадметамі, «прымяраў іх да сябе», свабодна апеліраваў да іх. А паколькі ў рэальным жыцці ў здаровага чалавека зубы не баляць, так і ў прыродным свеце з’явы, пра якія ўзгадваецца ў замовах, рэальна не могуць сысціся разам, таму і асноўны прынцып пабудовы сюжэта – адмоўнае параўнанне: **як не…, так і не**: «*…Ёсць на свеце тры цара. Першы цар – сонца, другі – месяц, трэці цар – вецер. Як гэтым царам у кучу не сыйсціся, з адной кружкі віна-мёду не піці,*

так ва век зубной болі не быці» (Н.В.І., 1925 г.н.). Або **як …, так, калі …, тады (когда … тогда)**: «*Месяц на небе высока, а камень у моры глыбока, а дуб у лесе далёка. Як етыя тры браты сойдуцца мёд і віно піці, тоды будуць рабе божэй там зубы болеці…*» (В.Г.П., 1911 г.н.); «*Щука – в воде, червь – в дупле, а месяц – на небе. Когда они вместе сойдутся поговорить, тогда у раба божьего (имя) будут зубы болеть…*» (Л.Е.Т.). Прыведзеныя замовы выкарыстоўваюцца для лячэння. Аднак у в. Масцішча Гомельскага раёна ад Ткачовай Алексіі Яўхімаўны, 1932 г.н., мы запісалі тэкст замовы «Ад зубнога болю», які можна выкарыстаць і з мэтай прафілактыкі, для забеспячэння здароўя зубоў у немаўляці: «*У чыстым полі стаяць лясішчы. У тых лясах растуць дубішчы. Адзін дуб – лясовы, другі – палёвы, трэці дуб – прыдарожны. Дубішчы, зубішчы, беражыце ў гэтага младзенца (імя) зубцы: бакавыя, гарлавыя…*». У адрозненне ад вышэйпрыведзеных тэкстаў, у гэтай замове толькі адзін галоўны вобраз – дуб, але ён – і ў лесе, і ў полі, і пры дарозе. Ствараецца магічнае замкнёнае кола, у якім станоўчая энергія дуба тройчы ўзмацняецца і аказвае жыватворнае ўздзеянне на зубы немаўляці. Замова цалкам станоўчая, нават у другой частцы зубны боль адсылаецца на ***блакітнае*** мора, дзе створаны ўсе ўмовы для жыцця гэтай хваробы.

Замовы, якія мы аднеслі да трэцяй сюжэтнай групы, запісаны ў Лоеўскім [1, № 219], Буда-Кашалёўскім [1, № 221], Калінкавіцкім [1, № 226], Лельчыцкім [1, № 228], Рэчыцкім [1, №№ 240, 246], Рагачоўскім [1, № 247], Акцябрскім [1, №№ 256, 258], Гомельскім [1, № 257] раёнах. Усе гэтыя тэксты маюць як форму дыялогу з месяцам, так і звычайную празаічна-апавядальную форму. Тым не менш, нягледзячы на аднолькавасць асноўнай сюжэтнай лініі, кожная з замоў адрозніваецца нейкімі, на першы погляд, нязначнымі штрыхамі, нават калі яны адзначаны ў адным раёне. Параўнаем для прыкладу:

1. «*Молодый молодичёк, ты в море купался и нам паказался, ты на том свеце был, видел живых и мертвых, как у мертвеца зубы не болят, так и не болели б у тебя...*» (С.М.М., 1929 г.н.).

2. «*Маладзік малады, у цябе рог залаты, ты ў моры купаўся, а нам ні паказаўся. Пытаўся малады ў старога, ці баляць зубы ў нежывога. Да па моладасці балелі, а цяпер панямелі. Хай так у раба божага (імя) каб панямелі і да смерці не балелі*». (Я.В.К., 1918 г.н.).

У першым варыянце апісанне месяца абмяжоўваецца толькі яго назвай – «молодой молодичёк». Здаецца, усё тут зразумела: маладзік мае форму «рога», а месячнае святло нагадвае жоўты («залаты») колер. Тым не менш аўтар другой замовы вырашыў даць больш падрабязнае апісанне, па-мастацку прыгледзеўшыся да звычайнага для нас, але таямнічага для нашых продкаў нябеснага свяціла.

У абедзвюх замовах месяц адлюстроўваецца ў вадзе («ты ў моры купаўся...»), аднак у першым выпадку людзі яго бачаць, а ў другім – не. У

другой замове апісваецца цікавая размова паміж «маладым» і «старым». Можа таму і «не паказаўся» месяц чалавеку, бо немагчыма адначасова ўбачыць яго ў розных фазах. «Сходні» месяц памірае, а маладзік нараджаецца, і менавіта ў гэты перыяд адбываецца дыялог паміж імі. «Стары» «ўспамінае», што яго зубы «па моладасці балелі, а цяпер панямелі».
У асноўным на пытанне, ці баляць зубы ў мёртвых, мы чуем катэгарычны адказ: «Не, не баляць». Тым не менш у нешматлікіх тэкстах мы бачым не такі катэгарычны адказ, што раней зубы балелі, а цяпер занямелі. У абедзвюх замовах няма нічога лішняга, нічога дэструктыўнага, што магло б хоць якім-небудзь чынам завуаляваць, парушыць архітэктанічную логіку. Такі ж стрыманы і паэтычны дэкор стварае ўсяго толькі адзін эпітэт, які абазначае не столькі рэальны ўзрост, колькі фазу месяца, ды метафара. Аналізуючы замоўныя тэксты, мы можам з упэўненасцю сказаць, што мова замовы простая, у ёй няма штучнасці, мудрагелістасці, вычварнасці. Але ж вядома, што для перадачы простых, натуральных пачуццяў трэба больш майстэрства, чым для перадачы фальшывых, ненатуральных перажыванняў. На наш погляд, у гомельскай калекцыі замоў найбольш пашырана параўнанне менавіта з зубамі мёртвых людзей, у параўнанні, напрыклад, з замовай, запісанай на Магілёўшчыне, дзе прысутнічае параўнанне з зубамі мёртвых «ваўкоў, лісаў».

Ад усіх іншых варыянтаў замоў «Ад зубнога болю» адрозніваецца, напрыклад, тэкст, запісаны ў г.Пінску Брэсцкай вобласці ад Шаламіцкай Анастасіі Севасцьянаўны, 1932 г.н.: «*Ішоў Хрыстос цераз раку Іардань, сказаў рацэ Іардань:* «*Стань, стань*». *А ты, зуб, балець перастань*». У тэкстах замоў, якія нам давялося сустрэць, параўнанне зубнога болю з чым-небудзь іншым амаль не характэрна.

Яшчэ адна цікавая замова была запісана ў Брэсцкай вобласці [1, № 251]. У прыведзеным тэксце можна вылучыць тры розныя сюжэтныя часткі, прычым 1 і 2 часткі гэтай замовы з’яўляюцца самастойнымі тэкстамі асобных замоў, запісаных у Лоеўскім раёне, а 3-я частка ўяўляе сабой тэкст, зафіксаваны ў Светлагорскім раёне.

Праведзены аналіз сучасных запісаў тэкстаў замоўных формул пераконвае ва ўстойлівасці захавання гэтага жанру не толькі ў пасіўнай памяці інфарматараў, але і ў факце іх даволі актыўнага практычнага выкарыстання ў розных жыццёвых сітуацыях.

ЛІТАРАТУРА

1. Таямніцы замоўнага слова. Гомель, 1997.

Спіс скарачэнняў (інфарматары)*:

1. Б.А.М., 1941 г.н. – Баранава Аляксандра Мікалаеўна, в.Аляксандраўка Буда-Кашалёўскага раёна.
2. В.Г.П., 1911 г.н. – Вянгура Ганна Паўлаўна, в.Тонеж Лельчыцкага раёна.
3. Л.Е.Т. – Лявоненка Е.Т., в. Ляды Жлобінскага раёна.
4. Н.В.І., 1925 г.н. – Навуменка Вольга Іванаўна, в.Краўцоўка Гомельскага раёна.
5. С.М.М., 1929 г.н. – Сілкевіч Марфа Мікалаеўна, в.Сасноўка Акцябрскага раёна.
6. Я.В.К., 1918 г.н. – Якубовіч Васіліна Кузьмінічна, в.Мушычы Акцябрскага раёна.

*Фальклорны архіў кафедры беларускай літаратуры ГДУ імя Ф.Скарыны.

Дзіна Гарбачова

ВЫСЛОЎІ ЯК МАТЭРЫЯЛ ДЛЯ РЭКАНСТРУКЦЫІ БЕЛАРУСКАЙ МІФАЛАГІЧНАЙ СІСТЭМЫ

Пытанне рэканструкцыі беларускай міфалагічнай сістэмы з’яўляецца на дадзены момант адным з самых актуальных у фалькларыстыцы, выклікае шматлікія спрэчкі на гэты конт. На думку І.Зямцоўскага, «рэканструкцыя… непазбежна ўваходзіць ці павінна ўваходзіць у самое азначэнне фальклору і ўсіх яго феноменаў» [4, *205*]. Фальклор з’яўляецца фенаменальнай крыніцай захавання міфалагічных уяўленняў, прычым розныя яго жанры рэпрэзентуюць розную суму міфалагічнай інфармацыі і розныя яе пласты. У плане намінатыўнай рэканструкцыі беларускай міфалагічнай сістэмы асабліва ўдзячным матэрыялам з’яўляюцца выслоўі. Пры невялікім памеры, можна сказаць, звышсцісласці, яны звышінфарматыўны не толькі ў намінатыўным аспекце, але і ў рэпрэзентацыі характарыстычных рыс міфалагічных персанажаў, іх знешняга выгляду, функцый, лакатыўнасці, стаўлення да чалавека і г.д.

Па сённяшні дзень застаюцца адкрытымі пытанні класіфікацыі і сістэматызацыі выслоўяў, стварэння каталога выслоўных формул. Дыскусійнымі з’яўляюцца таксама пытанні дэфініцыі выслоўя, наогул, наяўнасці падстаў вылучаць выслоўі ў асобны фальклорны жанр.

Паводле «Тлумачальнага слоўніка беларускай мовы», выслоўе — гэта «глыбокая па зместу думка, выказаная невялікай колькасцю слоў» [7, *577*]. Але ж падобная дэфініцыя прыдатная не толькі да выслоўяў, але і да шэрагу іншых выразаў, у прыватнасці прыказак і прымавак, прычым мяжа паміж гэтымі жанрамі настолькі празрыстая, што часам іх нават не раздзяляюць і разглядаюць выслоўі ў кантэксце прымаўкавага жанру (як, напрыклад, у кнізе Ф. Янкоўскага «Беларускія прыказкі, прымаўкі і фразеалагізмы» (Мн., 1976). На маю думку, тут варта было б згадзіцца з меркаваннем М.Грынблата аб умоўнасці тэрміна «выслоўе», пра якую ён сказаў у прадмове да тома «Выслоўі», што быў выдадзены ў 1979 г. Умоўнасць гэта

заключана ў тым, што пад выслоўямі звычайна маецца на ўвазе «незлічоная колькасць кароткіх вусных твораў і ўстойлівых словазлучэнняў, што не з'яўляюцца ні прыказкамі, ні прымаўкамі, ні фразеалагізмамі ў вузкім сэнсе, хоць нярэдка і падобныя да іх» [3, *5*].

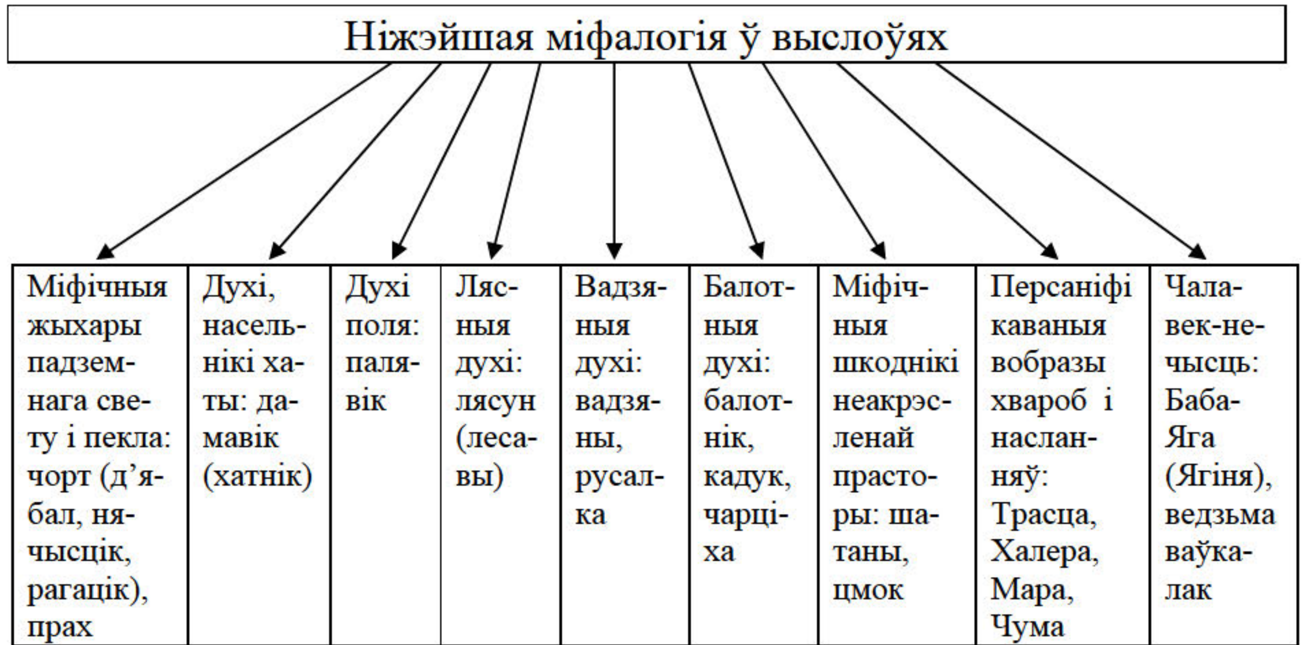
Выслоўі настолькі разнастайныя па сваім змесце, прызначэнні і форме, што гэта дае падставы па-рознаму класіфікаваць іх і прызнаваць дапушчальнай любую класіфікацыю. Так, напрыклад, у томе «Выслоўі» праводзіцца наступны падзел на групы: трапныя, смешныя і розныя ўстойлівыя выразы, скорагаворкі; застольныя жарты, каламбуры і тосты; вітанні, зычэнні, ветласць; прысяганні, праклёны, дражнілкі-кепікі; параўнанні. У Ф. Янкоўскага падаецца падзел на народныя параўнанні, пажаданні, жарты, каламбуры і прыказкі-кленічы.

На маю думку, выслоўі, акрамя груп па выконваемай імі функцыі,можна яшчэ падзяліць на міфалагічна адзначаныя і фальклорна змястоўныя, г. зн. тыя, якія нясуць міфалагічную інфармацыю пра пэўныя істоты і рэаліі, і тыя, якія проста ўяўляюць цікавасць для фалькларыстаў як прыклад народнай творчасці. Калі казаць пра міфалагічную інфармацыю, то варта было б зазначыць, што ў выслоўях дастаткова шырока прадстаўлена сфера зямных духаў прыроды, фантастычных персанажаў іншасвету, дэманічных істот культурнай прасторы. Калі ж размяжоўваць вышэйшую і ніжэйшую міфалогію, то адразу звяртае на сябе ўвагу тое, што персанажы першай амаль не сустракаюцца ў выслоўях, а персанажы другой атрымалі шырокае распаўсюджанне. Чым гэта тлумачыцца? Мяркуем, што прычына гэтага закладзена ў саміх выслоўях. Па-першае, выслоўі шырока выкарыстоўваліся ў мове простага люду, па-другое, істоты ніжэйшай міфалогіі, паводле ўяўленняў нашых продкаў, нібыта жылі побач з людзьмі альбо недалёка ад іх і ў любы час, трапіўшы ў свет чалавека, маглі прыносіць яму карысць альбо шкоду, што, зразумела, не магло не пакінуць следу ў маўленчай камунікатыўнай практыцы.

Што тычыцца вышэйшых боостваў, якія маглі быць у нашых продкаў, то ва ўсім разгледжаным матэрыяле сустрэўся толькі Пярун, ды і то ў некаторых выпадках дакладна сказаць нельга, упамінаецца тут боства або з'ява прыроды: *А каб цябе пярун забіў* [3, *225*]. У выслоўі *А Пярун яго ведае!* [3, *28*] выразна бачым персаніфікацыю, таму можам дапусціць, што названы Пярун – боства. Тады можна нават меркаваць пра некаторыя яго функцыі і якасці: а) Пярун усёведны, ён ведае месцазнаходжанне чалавека ў любы момант; б) можа забіць маланкай пасля вымаўлення заклінальнай формулы, звернутай да яго.

Як ужо адзначалася раней, ніжэйшая міфалогія атрымала ў выслоўях даволі шырокае ўвасабленне, прычым у некаторых выпадках мы таксама можам меркаваць пра функцыі і асаблівасці міфалагічных вобразаў.

Вынікі сваіх назіранняў мы вырашылі падаць у выглядзе табліцы.



Найбольш часта у выслоўях сустракаецца чорт (нячысцік, рагацік): *Ідзі ты к д'яблу (к нячысціку, к рагаціку, к праху)* [3, *206*]; *Каб цябе чарты парвалі!* [3, *227*]. Па некаторых з іх можам меркаваць пра асаблівасці знешнасці чорта: ён *худы, чорны, калматы, кудлаты, смалены, галапупы, іклаты, аднавокі, бясхвосты, паласаты, віслагубы, вірлаты,* прычым шэсць апошніх азначэнняў характэрныя толькі для выслоўяў. Параўнанне *Хітры як чорт* [3, *409*] дае ўяўленне пра характар гэтай істоты, а выслоўе *Чорт з балота* [3, *270*], *Выпацкаўся як чорт балотны* [3, *299*] указвае на ўлюбёнае месца "пражывання" нячысціка. Пра тое, што чорта трэба асцерагацца, сведчыць выраз *Баіцца як злога духа(чорта)*[3, *283*]. Аб нейкай асаблівай рухавасці, жвавасці чорта даведваемся з параўнанняў *Спрытны як чорт* [3, *388*], *Круціцца як той чорт* [3, *337*]. Асабліва міфалагічна змястоўны выраз *Круціцца як чорт перад хмарай* [3, *337*]. З яго вынікае, што чорт баіцца хмары – прадвесніцы навальніцы, маланкі і грому, а гэта з'яўляецца адсылкай да асноўнага славянскага міфа пра барацьбу Перуна са змеепадобным ворагам. Як вядома, чорт можа ператварацца ў розных істот, у тым ліку і ў змея. Здольнасць чорта да пярэваратніцтва слугуе асновай параўнання *Перакінуўся як чорт* [3, *365*]. Вобраз чорта мае дахрысціянскае паходжанне, значыць, уяўленні аб сувязі чорта са змеем сфармавалася яшчэ ў часы язычніцтва. Нягледзячы на розныя выгляды, яны абодва характарызуюцца як хітрыя.

Тым не менш, народ лічыў, што і на чорта ёсць управа. Ён баіцца ўсяго, што мае дачыненне да Бога і Божага храма, — *Хрыста, крыжа, свянцонай вады, ладану, папа* [3, *284*]. У прысутнасці святара чорт адчувае сябе ніякавата, таму і кажуць пра чалавека, які крывіцца, паглядае скоса, што ён *Скасазурыўся(скрывіўся) як чорт на папа* [3, *383*].

Блізкім да чорта з'яўляецца *прах*. Ніякіх характарыстык яго ў выслоўях не зафіксавана, але ў міфалагічных уяўленнях нашых продкаў *прах* паўстае як нячысцік-пачатковец, што служыць іншым чарцям, а сам нібыта пазбаўлены жадання шкодзіць людзям.

Выслоўе *Каб на цябе палявік напаў!* [3, *209*] харатарызуе палевіка як злосную, небяспечную істоту. Паводле ўяўленняў нашых продкаў, ён жыве ў полі і нападае на нядбайных гаспадароў, якія не паспяваюць своечасова сабраць ураджай ці занадта рана трывожаць зямлю.

Выслоўі *Ідзі ты к цмоку (к балотніку, к вадзяному, к лесавому к хатніку)* утрымліваюць дакладную дыферэнцыяцыю дэманічных істот паводле іх функцыі і «месца жыхарства». Адзін толькі цмок – істота з неакрэсленай прасторы, як не акрэслена і яго функцыя. Цмок – адзін з нячысцікаў, які жыве сам па сабе, без сувязі з іншымі (паводле ўяўленняў, яго не любяць за празмерную фанабэрыстасць). Да духаў неакрэсленай прасторы адносяцца таксама *шатаны: Каб цябе шатаны парвалі!* [3, *227*]. Аднак пра месца іх «жыхарства» з выслоўяў мы ніякай інфармацыі не атрымліваем, яны падаюць нам толькі інфармацыю пра найбольш характэрныя рысы гэтых істот. Так, асаблівасцю знешнасці русалкі з'яўляюцца доўгія валасы, якія яна , у адрозненне ад дзяўчат, ніколі не заплятае. Таму і кажуць: *Распусціла валасы як русалка (русаўка)* [3, *377*]. Гэтым русалка падобная на другіх дэманічных істот – лойму і расамаху. *Растрэпаны валасы як у лоўмы* [3, *377*]; *Растрэпаны валасы як у расамахі* [3, *378*]. У літоўскай мове лойма – ведзьма, а ў беларускай міфалогіі лоймай называюць чарціху. Што тычыцца расамахі, то так у пераносным сэнсе называюць неахайную жанчыну, але палешукі адносілі расамаху да нечысці. Казалі, што расамахаю рабілася жанчына, якая сваё дзіця знішчыла, а сама ўтапілася. Адзінае ўбранне расамахі – распушчаныя валасы [1, *67-68*].

Да балотных духаў адносяцца чарціха і кадук.У выслоўях няма прамога ўказання на тое месца, якое займаюць яны ў навакольным свеце згодна з міфалагічнымі ўяўленнямі нашых продкаў. Цікава, што ў выслоўях з формульным пачаткам «Бадай цябе (на цябе)...» згадваецца толькі кадук. Яго можна наслаць на чалавека: *Бадай на цябе кадук!* [3*, 203*]. Відаць, кадук здольны схапіць чалавека*: Бадай цябе кадук схапіў!* [3*, 203*]. Што ён зробіць з чалавекам? З'есць яго, бо казалі: *Кадук цябе з'еш* [3*, 229*]. Захавалася сведчанне веры беларусаў у тое, «што кадук есць жывых маленькіх дзяцей, якіх яму прыносяць падначаленыя духі» [1, *100*]. Сам кадук не мае права хапаць людзей. Ён чакае зручнага моманту, а гэты момант – слова праклёну [1, *100*].

Значнае месца займаюць у выслоўях і персаніфікаваныя вобразы хвароб і насланняў: *Халера ты з-пад цёмнай хмары! Чума праклятая! Во трасца! С*ярод іх найбольшую цікавасць выклікае Мара. Гэта вялізная жахлівая істота на кароткіх лапах. Пры руху ад яе зыходзяць металічныя гукі, падобныя да ўдараў грому ў чыгунны кацёл. Згодна з выслоўямі, Мара

вельмі актыўная істота: *Каб на цябе Мара напала!* [3, *208*]. Ад яе вельмі цяжка пазбавіцца: *Прычапілася як Мара якая* [3*, 372*].

І, нарэшце, людзі-нечысць (*Вядзьмак ты! Ходзіць, як ваўкалак! Ягіня (Юга, Яга) старая! Ведзьма кіеўская!*), якія адрозніваліся ад астатніх здольнасцю ператварацца ў розных жывёл (ваўка, саву, кошку, зайца і г.д.), хоць і жылі часта сярод людзей. Відаць, ведзьмакоў можна было вызначыць па вачах, па позірку, якім яны адрозніваліся ад звычайных людзей. *Заказерыў вочы як вядзьмак* [3*, 323*] – казалі пра чалавека, які здзіўлена закочваў вочы ўгору.

Аднак не толькі духі маглі ўрывацца ў свет людзей, але і людзі таксама траплялі ў свет міфічных істот, прычым часта гэта было звязана з перасячэннем пэўнай мяжы, і зусім не важна, дзе знаходзіцца гэтая мяжа — у прасторы ці часе. Такімі месцамі ў выслоўях з’яўляюцца ростані, дзе, як вядома, вадзілася ўсякая нечысць, а таксама рудыя балоты.

Такім чынам, выслоўі даюць магчымасць часткова рэканструяваць міфалагічныя ўяўленні нашых продкаў, дазваляюць меркаваць аб міфалагічнай сістэме беларусаў.

ЛІТАРАТУРА

1. Беларуская міфалогія / Укл. У. А. Васілевіч. Мн.,2002.
2. *Волошина Т. А., Астапов С. Н.* Языческая мифология славян. Ростов-на-Дону, 1996.
3. Выслоўі / Склад. М. Я. Грынблат. Мн.,1979.
4. *Земцовский И. И.* Представление о целостности фольклорного жанра как объект реконструкции и как метод // Фольклор и этнография. Проблемы реконструкции фактов традиционной культуры. М., 1990.
5. *Коваль У. І.* Народныя ўяўленні, павер’і і прыкметы. Гомель, 1995.
6. Народная міфалогія Гомельшчыны / Укл. І. Ф. Штэйнер, В. С. Новак. Мн., 2003.
7. Тлумачальны слоўнік беларускай мовы. Т.1. Мн., 1977.

Алена Кастрыца

НАРОДНЫЯ ПРЫКМЕТЫ І ПАВЕР’І ГОМЕЛЬШЧЫНЫ: МІФАЛАГІЧНЫЯ ЎЯЎЛЕННІ ПРА ЗОРКІ

Прырода ва ўсіх яе праявах была аб’ектам пільнай ўвагі з боку старажытнага чалавека, бо менавіта ад яе залежылі жыццё і дабрабыт. Паколькі з’явы навакольнага асяроддзя тлумачыліся ў мастацка-вобразнай форме, то не здзіўляе, што ў дачыненні да ўсіх стыхій фантазія народа стварала тоесныя ім вобразы дзеючых асоб, якія з імі нібы «зліваліся».

Вялікая колькасць міфалагічных ўяўленняў і сюжэтаў звязана з зоркамі, нябеснымі аб’ектамі, якія самым непасрэдным чынам, па ўяўленнях

жыхароў Гомельшчыны, звязаны з лёсам людзей, іх жыццём на зямлі. У прыродзе не існуе з’яў, якія б былі толькі спрыяльнымі ці толькі шкоднымі, таму зоркі ўспрымаюцца па-рознаму: як станоўчы аб’ект і як адмоўны (каметы, метэарыты).

Сучасныя запісы, зробленыя на тэрыторыі Гомельшчыны, дазваляюць пераканацца ў паэтычна-фантастычным успрыманні свету беларусамі Палесся і памежных рэгіёнаў. Звернемся да прыкладаў, якія адлюстроўваюць касмаганічныя ўяўленні.

Паходжанне зорак

Паходжанне зорак у народнай традыцыі звязваецца з *вобразам Бога*: «Зорачкі на небе – гэта Бог агні зажог» [2, *189*].

Найбольш пашыранымі варыянтамі ўяўленняў пра ўзнікненне зорак з’яўляюцца наступныя:

а) «…зорачкі – гэта *душы* людскія, знакі ўсіх *жывых* істот» [2, *201*];

б) «…колькасць зорак на небе – гэта *мёртвыя душы*» [2, *219*].

в) «…зоркі – гэта ўсе мы, жывыя людзі на зямлі. Калі *ражаецца дзіця*, то там, на небі, *запальваецца* яго *зорка*» [2, *225*].

Агульнае, што яднае прыведзеныя павер’і, – гэта факт суаднесенасці і ўзаемаабумоўленасці зямнога жыцця і нябеснага. «Зямныя падзеі могуць быць не толькі аналагам падзей нябесных, але і дубліравацца на небе (ці наадварот)» [3, *118*].

Аб надзвычайнай паэтычнасці светапогляду беларусаў сведчыць параўнанне зорак з домікамі анёлаў: «Зоркі на небе ўяўлялі, што гэта домікі ангелаў. І ангелы, як ужо ўвечары свецяць тыя *звёздачкі*, дык кажуць, што *гэта ангелы адкрылі акошачкі*» [2, *197*]. Як трапна заўважыў вядомы нямецкі філосаф Э. Касірэр, «няма такой прыроднай з’явы чалавечага жыцця, якая не магла б быць міфалагічна інтэрпрэтавана і не дапускала б такой інтэрпрэтацыі» [1, *525*].

Месца зорак у сусвеце. Іх памеры

Паводле ўяўленняў інфарматараў, «*на цвёрдым небе* былі пастаўлены сонца, луна і *зоркі,* каб асвяшчалі зямлю» [2, *213*];

* «…вялікі акіян, у якім плавалі тры вялікія кіты, якія дзяржалі на сваёй спіне трох сланоў. Сланы дзяржалі тарелку, над ёй вісеў *купал,* на якім былі *прыбіты зоркі*, сонца і луна» [2, *212*];

* « …У дзяцей і ў старых *зоркі маленькія,* бо *дзеці* што *малыя,* а *старыя* людзі ўжо *слабыя* і скора памруць. У маладых *яркія* зоркі» [2, *220*].

Апошні прыклад дае магчымасць яшчэ раз пераканацца ў тым, што народная свядомасць усталявала вельмі цесную сувязь паміж нябесным жыццём і зямным, тым самым падкрэсліўшы іх узаемаабумоўленасць.

Функцыі зорак. Сувязь з лёсам чалавека

Зоркі, па народных уяўленнях, звязаны з лёсам людзей і здольны прадказваць надвор'е і ўраджай, сведчыць аб шчаслівым ці нешчаслівым жыцці людзей. Пры гэтым у міфалагічных уяўленнях прысутнічаюць элементы веры, без якой, на думку Э. Касірэра, міф страчвае сваю аснову.

Жыхарка в. Сінічына Буда-Кашалёўскага раёна М.А.Васілеўская сцвярджае: «Калі зорка падае па небу *доўга* і не гасне зразу, то памёр *добры чалавек,* яго душа ляціць і свеціцца. Калі падае *хутка* і гасне – памёр *грэшны, злы* чалавек». Відавочна, што дадзенае ўяўленне пабудавана па прынцыпу аналогіі. Заўважым, што такое прамое параўнанне аб΄ектаў ці дзеянняў палягае ў аснове многіх прыкмет і павер'яў.

Функцыянальнасць зорак у народнай міфалагічнай традыцыі мае станоўчы, але рознаварыянтны характар. Гэта і вызначэнне лёсу, і спрыянне добрым, «правільным» людзям, і апатрапеічная функцыя:

* «Якая звязда скацілася, які ў ёй шлях, як яна падае, так *судзьбу апрэдзеляла*» [2, *182*].

* «А вот яшчэ гаворуць чалавек шчаслівы ці нешчаслівы. Гэтае *шчасце* зоркі *прыносяць* таму, каго болей за ўсіх любяць. Гэта тыя людзі, якія правільна жывуць. Зорка *аберагае* чалавека, *дорыць любоў, удачу, шчасце*» [2, *225*].

Трэба адзначыць, што такія ўяўленні своеасабліва адлюстроўваюць народную мараль.

Фактычныя запісы міфалагічных звестак сведчаць аб здольнасці нашых продкаў назіраць за з'явамі, аб'ектамі навакольнага асяроддзя, надаваць ім своеасаблівы сэнс. Так, жыхары Гомельшчыны заўважаюць:

* «…калі зорка *хутка* вельмі ляціць, то дзеўка *нарадзіць* зможа хутка, без усялякіх хлапот. Калі *доўга* бачым зорку – тады *роды* будуць *цяжкімі*» [2, *192*];

* «*…ляціць хутка* і прама – *смерць* была *імгненнай,* ляціць *не хутка* – смерць *цяжкая*»[2, *192*].

Вядома, што для селяніна добры ўраджай і плён у гаспадарцы – аснова жыцця. Таму любы гаспадар прытрымліваецца тых зярнятак мудрасці, якія былі выпрацаваны на працягу стагоддзяў і склалі рэальна-практычную аснову прыкмет і павер'яў:

* «…калі на небе *многа* звёзд, значыць будзе *цёплы* дзень» [2, *312*];

* «…на куццю *многа зорак* на небе – будзе *многа грыбоў і ягад*» [6, *55*].

Такім чынам, вялікая колькасць зорак – станоўчы знак, які звязваецца з добрым ураджаем.

На думку М. І. Талстога, у прыкметах і павер'ях «раскрываецца народны светапогляд, згодна з якім зямныя здарэнні наперад прадвызначаюцца на небе ў выглядзе свайго роду схемы ці праграмы. Праграмы гэтыя раскрываюцца, «прачытваюцца» і распазнаюцца па нябесных знаках» [5, *458*].

Каметы

Засведчаны шматлікія павер'і, што «ў выглядзе зорак могуць з'яўляцца дэманалагічныя персанажы. Часцей за ўсё ўяўленні пра дэманаў звязваюцца з падаючымі зоркамі, метэарытамі, каметамі» [3, *294*].

Так, жыхары некаторых раёнаў Гомельскай вобласці паведамлялі, што «…уяўляюць камету ў выглядзе старой агромністай і страшнай *ведзьмы на мятле*… А калі зляціць яна на зямлю, дак усё *граміць будзе, няшчасці прыносіць*» (в. Бабоўка Жлобінскага раёна); «…калі ў небе камета, …ета *к бядзе*» (в. Кавалёў Рог Чачэрскага раёна); «…камета ў небе – *ета відзеніе*. Вот Гасподзь пасылае відзеніе і людзі апрэдзеляют, што будзе» (в. Лядцы Гомельскага раёна).

З усяго вышэйпрыведзенага вынікае, што ў народнай свядомасці каметы – адмоўныя аб'екты навакольнага асяроддзя. Менавіта з імі людзі звязвалі «няшчасці», непрыемнасці, стыхійныя бедствы. Паводле меркавання Э. Касірэра, «свет міфа – драматычны свет: свет дзеянняў, намаганняў, сілаў, якія змагаюцца. Сутыкненне гэтых сілаў назіраецца ва ўсіх з'явах прыроды. …Тут нельга гаварыць пра «рэчы» як мёртвыя, абыякавыя рэчывы. Тут усе аб'екты супрацьстаяць адзін аднаму» [1, *531*].

Млечны шлях

Млечны шлях у народнай міфалагічнай традыцыі надзяляецца станоўчай сімволікай.

* «Ноччу, калі ўсе *святыя збіраюцца* разам і *ходзюць*, глядзяць, што робіцца на зямлі, то яно ўсё бачно знізу. Зорачкі такія з'ўляюцца. Тады дзякаваць Бога за ўсё трэба. Святая дарога – вось так называюць Млечны шлях» (в.Гадзічы Гомельскага раёна);

* «Млечны шлях – гэта такая *дарога ў рай*. Людзі, якія заслужываюць рая, ідуць па ей туды. І Гасподзь сам жа выбірае тых людзей» (в. Лядцы Гомельскага раёна);

* «Гаворацць, што Млечны шлях вядзе да Бога ці паказвае дарогу людзям, гэта таксама *дарога для ўлюблёных*. Гэта шчэ *зоркі*, якія сабраліся разам і жыць *не могуць адна без адной*» (в. Старое Сяло Веткаўскага раёна).

Апелюючы да фактаў сучасных запісаў прыкмет і павер'яў, можна сцвярджаць, што, сапраўды, міф – гэта «сінтэз філасофіі, рэлігіі ды мастацтва» [8, *8*]. Людзі, працуючы, адпачываючы, змагаючыся з невядомым і таемным, стваралі, самі таго не заўважаючы, законы прыгажосці. Эстэтычнае палягала ў самой аснове чалавечага жыцця. Некалі Э. Б. Тайлар заўважыў, што людзі «глядзяць на асобныя зоркі як на адухаўленыя істоты, на сузор'і – як на жывыя нябесныя стварэнні…, тады як на другім канцы шкалы цывілізацыі сучасныя астраномы карыстаюцца такімі ж старажытнымі выдумкамі для складання карт нябеснага глобуса.

Прыдуманыя нашымі продкамі назвы, гісторыя зорак і сузор'яў… змяшчаюць шмат розуму і сэнсу» [4, *122*]. Добрая захаванасць прыкмет і павер'яў дае магчымасць яшчэ раз пераканацца ў незвычайнай паэтычнасці светапогляду беларусаў, у багацці народнай фантазіі, ва ўменні за звычайным, штодзённым бачыць чароўнае, магічнае.

ЛІТАРАТУРА

1. *Кассирер Э.* Опыт о человеке. М., 1998.
2. Народная міфалогія Гомельшчыны: Фальклорна-этнаграфічны зборнік. Мн., 2003.
3. Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. Т. 2. М., 1999.
4. *Тайлор Э. Б.* Миф и обряд в первобытной культуре. Смоленск, 2000.
5. *Толстой Н. И.* Очерки славянского язычества. М., 2003.
6. Фальклорна-этнаграфічная і літаратурная спадчына Рэчыцкага раёна. Мн., 2002.
7. Фальклорны архіў кафедры беларускай літаратуры ГДУ імя Ф.Скарыны.
8. *Шамякіна Т.* Міфалогія Беларусі (нарысы). Мн., 2000.

Р А З Д З Е Л 3

ТРАДЫЦЫЙНЫЯ ЖАНРЫ ФАЛЬКЛОРУ: ПАЭТЫКА. СЕМАНТЫКА

Вольга Сухая
Святлана Гарбачонак

СЕМАНТЫКА ВЯНКА Ў БЕЛАРУСКІХ ВЯСЕЛЬНЫХ ПЕСНЯХ

Праз увесь комплекс вясельных песень праходзіць вянок як адзін з неад’емных вобразаў-характарыстык маладой. Ва ўсіх творах вянок сімвалізуе дзявоцтва і тыя рысы, якія яго суправаджаюць: маладосць, прывабнасць, чысціню. Вобраз сустракаецца ў розных кантэкстах, якія ў выніку ствараюць карціну шляху дзяўчыны ад бацькоўскага дома да дома мужа. У песнях мы сустракаемся з вянком – атрыбутам дзяўчыны, а таксама з вянком – атрыбутам маладой. Семантычнае напаўненне і функцыянальная роля іх розныя.

Дзявочы вянок далучае дзяўчыну да дзявочага асяроддзя, да іншых дзяўчат, якія бесклапотна водзяць танкі на прыродзе, чакаючы свайго суджанага:

Пазнаеш...мяне, маладзеньку, у таночку,
Да ў руцвяненькім вяночку [3, кн.1, *36*].

Вянок на галаве ў дзяўчыны з’яўляецца адной з умоў абрання яе хлопцам:

Выбраў сабе дзевачку
У вішнёвым садочку,
У пярловым вяночку [3, кн.1, *31*].

Вянок з’яўляецца і адным з тых атрыбутаў, па якому дружына пазнае абранніцу хлопца:

Ой, мы станема з сваім палком пад ганкам,
Да возьмемо сабе дзеваньку, што з вянком [3, кн.1, *419*].
Тая мяне старожа паймаець,
Па русай касе спазнаець,
Па руцвяным вяночку,
Па дзявочым станочку [3, кн.1, *308*].

Злучэнне маладых на заручынах прадугледжвае страту дзявочага вянка:

Гуляйце, падружачкі, гуляйце,
Гуляйце і о ніц не дбайце,
Бо ўжэ маё гуляне мінае,

Ясенька вяночка здымае,
Коніку на грыву ўкладае.
У коніка грыўка плецена,
Ганулька з Ясенькам злучана [3, кн.1, *214*].

Сімвалічна, што дзяўчына застаецца без дзявочага вянка яшчэ да вяселля. Гэта ўказвае на асаблівасць яе стану. На Украіне, напрыклад, як піша Г. С. Маслава, «*дзяўчаты насілі вянкі з кветак, а прасватаныя ўпрыгожвалі іх паўлінавым пер’ем ці завязвалі скручаную хустку*» [5, *52*], гэта значыць, вылучаліся з агульнага гурта. На Беларусі заручыны былі асабліва важным этапам, пасля якога «адмаўленне ад шлюбу было практычна немагчымым і лічылася...вельмі ганебным учынкам» [1, *240*]. Значыць, дзяўчына пасля заручын ужо фактычна не належыць свайму роду. Хлопец, які забірае яе вянок, тым самым бярэ на сябе ролю яе новага апекуна. Вянок можа заставацца і ў хаце дзяўчыны, аднак насіць яго яна больш не можа. Асэнсаванне сваёй адлучанасці ад дому суправаджаецца сумам і шкадаваннем:

Мне ў таткі не быць,
Вішанек не шчыпаць,
Вяночак не віці,
Дзеўкай не слыці.
Я адзін была звіла,
Я таго не знасіла,
Я таго не знасіла,
У каморы павесіла [3, кн.1, *42*].

Шчымліва і кранальна гучаць радкі, у якіх маладая звяртаецца да сваёй сястры:

Сястрыца мая родная,
Данасі мой вяночак,
Дагуляй мой таночак [3, кн.1, *42*].

Дзявочы вянок сімвалізуе сувязь дзяўчыны з родным домам, гарантуе ёй падтрымку сям’і і сябровак у любых жыццёвых абставінах. Зняцце вянка (у каморы павесіла, аддала сястры, забраў хлопец) парывае гэту сувязь, выводзіць дзяўчыну за межы бацькоўскага дома і арыентуе яе на пошукі новай прасторы і свайго новага месца ў ёй. Гэта новая прастора – дом мужа, куды дзяўчына павінна прыйсці ў новай якасці – жанчыны-маці. Арыентацыя на такі шлях адлюстравана ў песні:

Дзевачкі сядзяць, вяночкі дзяржаць,
Мяне не прымаюць.
Жаночкі сядзяць, сыночкаў дзяржаць,
Мяне падзываюць [3, кн.1, *113*].

Першым крокам на гэтым шляху стала адмаўленне ад дзявочага вянка. Наступны крок – вянчанне дзяўчыны ў новым, вянчальным вянку. Вянчальны вянок – гэта знак адметнасці дзяўчыны.

Прыдзіце, дзевачкі, прыдзіце,
Вы мне вяночак завіце.
Прыдзем, Манечка, мы прыдзем,
Мы цябе дзевачкай не ўвідзім.
Мы цябе ад дзевачак адлучым,
А да жоначак прылучым [3, кн.2, *201*].

Вянчальны вянок «адлучае» і «прылучае», гэта значыць, звязвае сабой момант пераходу дзяўчыны з адной якасці ў другую.

Вялікае месца ў песнях адводзіцца апісанню вянчальнага вянка. Асаблівая ўвага ўдзяляецца кветкам, з якіх звіваецца вянок. Дзяўчына просіць:

Усялякія краскі рвіце,
Мне, маладой, да вянок віце:
Да і з руты, і з мяты,
І з шалвеі, і з лялеі,
Да і з жоўтага кракосу
Да ў маю да ў русу косу [3, кн.2, *214*].

Аднак найчасцей у песнях сустракаюцца тры асноўныя кветкі:

Звіце ж вы вяночак з трох кветак:
Першая квятанька – рутанька,
Другая квятанька – мятанька,
Трэцяя квятанька – лялея [3, кн.2, *210*].

«Рута, мята, шалфей...— у народнай паэзіі сімвалы дзявоцкасці, строгасці нораваў, жаночай непадатлівасці», – піша М. Кастамараў [4, *152*]. Гэтыя вобразы «маюць сэнс захавання чысціні» [4, *152*]. Дзяўчына, якая не захавала сваю чысціню да шлюбу, не мела права ўплятаць у вянок гэтыя краскі. Такім чынам, наборам кветак у вянчальным вянку можа ўслаўляцца і дзяўчына, і сям’я, у якой яна расла:

Што я вас буду, мае дзевачкі, прасіці:
Хаця ж вы мне з руты вяночак савіце.
Я заўтра буду ў таты на куце сядзеці,
На мяне будуць усе людзі глядзеці [3, кн.2, *205*].

Вянчальны вянок – своеасаблівая характарыстыка маладой. Па ім даецца ацэнка дзяўчыне роднымі маладога, фарміруюцца адносіны да нявесткі з боку бацькоў хлопца. Таму дзяўчына клапоціцца пра свой вянок:

Звіце, звіце, мае дзевачкі, для мяне,
Каб не было ў чужой старане ганьбы мне [3, кн.2, *205*].
А каб добра веткі руты сядзелі,
А каб міла сваточкі ўсе глядзелі [3, кн.2, *205*].
Каб мяне свякроўка жалела [3, кн.2, *212*].

Звіты вянок коцяць па стале. Згодна з М. Ф. Сумцовым, «вясельны вянок сімвалізаваў у старажытнасці сонца ці прамяністы німб, які яго акружае» [6, *74*]. Качэнне вянка па стале носіць адзнакі салярнага культу, «служыць

сімвалічным выражэннем руху ў нябесных прасторах абагоўленага свяціла – апекуна шлюбу» [6, *75*], з'яўляецца нябесным асвячэннем шлюбу. Хрысціянская традыцыя захавала боскае асвячэнне. У адной з песень указваецца, што вянок «савіла...Прачыстая мацер» [3, кн.2, *260*]. Вянок коцяць звычайна ў накірунку да бацькоў маладой, часцей да маці, якая прымае яго і ўскладае на галаву сваёй дачкі, тым самым адпускаючы яе ад сябе. Маці не заўсёды прымае вянок:

Ой, віце, віце, мае дзевачкі, вяночак,
А звіўшы, па століку каціце,
Роднай матулі на ручанькі кладзіце.
–Прымі, мамачка, вяночак, зялёнай руты цвяточак.
–Ой, не прыму, маё дзіцятка, не прыму,
На тое цябе замуж аддаю [3, кн.2, *262*].

У такім выпадку вянок коціцца да маладога.

У шэрагу песень створаны сімвалічны вобраз вянка «*з калючага ельнічку*» [3, кн. 2, *259*], «*з калючага яленцу*» [3, кн. 2, *259*]:

Суборная суботачка настала,
Млода Ганначка ўсіх дзевачак сабрала,
А сабраўшы, у радочак саджала.
Сама села ўсіх дзевачак найвышэй,
Схіліла галовачку ўсіх дзевачак найніжэй:
–Вы, дзевачкі, вы, сястрыцы вы мае,
А вы звіце два вяночкі мне й сабе.
Сабе звілі з руты, з мяты, з лілеі,
А мне звілі з калючага яленцу.
Яленец коліць, галоўку клоніць да зямлі –
Адлучаецца млода Ганначка ад сям'і [3, кн. 2, *255-256*].

Сімволіка елкі складаная і неадназначная. А. Ю. Бялова, апісваючы ўкраінскае вяселле, зазначае, што сябры плялі маладым вянок з яловых галін «з пажаданнямі трывалага шлюбу» [2, *30*]. М. Кастамараў называе елку і ўвогуле хвойныя дрэвы «сумнымі сімваламі» [4, *251*]. Змест беларускіх вясельных песень дазваляе гаварыць пра елку як сімвал адзіноты і развітання. Праз супрацьпастаўленне вянкоў супрацьпастаўляюцца дзяўчына-маладая і яе сяброўкі як «чужая» і «свае». Дзяўчына выходзіць са свайго дому, развітваецца са сваім родам:

А ты, Анютка, пакланіся ўсёй радні,
Ні старога, ні малога не міні.
А ў старога долі многа – табе дасць,
А ў малога шчасця многа – табе дасць [3, кн. 2, *258*].

Тое ж значэнне адлучэння маладой ад сям'і мае і вянок, які прывозіць малады:

А гэты венчык ашука,
Ашука –

І з атцом і мамкай разлука,
Разлука [3, кн.2, *292*].

Аднак настрой у гэтых песнях іншы. Расставанне з роднымі і сябрамі пазбаўлена трагізму, паколькі не суправаджаецца адзінотай дзяўчыны. У іх дамінуе значэнне не адлучэння, як у папярэднім творы, а новага і, што немалаважна, сардэчнага далучэння:

Наша пані млода
Усю ноч не спала,
Усю ноч не спала,
Руцвянага вянца ждала,
Не так вянца,
Як младзенца.
Не так младзенца –
Шчырае сэрца [3, кн. 2, *290*].

Вянчальны вянок выконвае і велічальную функцыю. Гэта сапраўднае ўслаўленне дзяўчыны-княгіні дружынай маладога:

Ірзуць конікі, ірзуць
І багатырачку вязуць,
І скрыню, пярыну,
Маладую княгіню.
І скрыню кавануую,
І княгіню хавануую.
І скрыню каваль каваў,
І княгіню татка хаваў.
І скрыня з замочкам,
І Манечка з вяночкам [3, кн. 6, *97*].

Пры пацвярджэнні дзяўчынай сваёй годнасці яе велічанне дасягае кульмінацыі:

Выйдзі, маці, ў сенаньку,
Падзівіся на нявестаньку,
Да не так на нявестаньку,
Як на яе вяночак,
Што з ясных зорачак [3, кн. 6, *147*].

На апошнім этапе вяселля вянок здымаецца з галавы маладой і замяняецца на жаночую хустку. Гэты рытуал шырока адлюстраваны ў песнях:

Ты не будзеш вяночкаў віць у мяне,
Ты будзеш чэпчыкі шыць у мяне [3, кн.4, *246*].

Жанчыны вянкоў не носяць. Ён застаецца сімвалам дзявоцкасці і чысціні.

Такім чынам, вянок – неад’емны атрыбут дзяўчыны-нявесты, маладой. Песні, у якіх сустракаецца вобраз вянка, у першую чаргу раскрываюць псіхалагічны стан дзяўчыны, яе пачуцці і перажыванні. У залежнасці ад

семантычнага напаўнення вобраза вянка творы можна падзяліць на некалькі груп. Першую групу складаюць песні, у якіх вянок выступае паказчыкам прыналежнасці дзяўчыны да дзявочага кола. Яна са сваімі сяброўкамі гуляе, водзіць танкі на прыродзе. Прыроднае асяроддзе тут выступае знакам свабоды, маладосці. Адпаведна страта вянка, перадача яго другой асобе (сястры) сімвалізуе выхад дзяўчыны за межы дзявочага свету і прадвызначае выхад з бацькоўскага дому.

Другую групу складаюць песні, у якіх вянок з'яўляецца паказчыкам адметнасці дзяўчыны, вылучанасці з дзявочага асяроддзя: вянок – вянчаннейка. У гэтых творах вянок з'яўляецца сімвалам шлюбу, у выніку чаго дзяўчына набывае новы статус.

Трэцяе, найбольш распаўсюджанае значэнне вянка як сімвала чысціні і годнасці дзяўчыны, – яе велічанне, што знайшло адлюстраванне ў песнях у гонар маладой на вяселлі ў маладога.

ЛІТАРАТУРА

1. Беларусы. Т.5. Сям'я / В. К. Бандарчык, Г. М. Курыловіч, Т. І. Кухаронак і інш. Мн., 2001.
2. *Белова Е. Ю.* Сучасні свята і обряди на Житомирщині // Народна творчість та етнографія. 1976. № 2.
3. Вяселле. Песні: У 6 кн. / Склад. Л. А. Малаш, З. Я. Мажэйка. Кн.1. Мн., 1980; Кн. 2. Мн., 1981; Кн. 3. Мн., 1983; Кн. 4. Мн., 1985; Кн. 5. Мн., 1986; Кн. 6. Мн., 1988.
4. *Костомаров Н. И.* Славянская мифология. Исторические монографии и исследования. М., 1994.
5. *Маслова Г. С.* Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и обрядах XIX-нач.XX в. М., 1984.
6. *Сумцов Н. Ф.* Символика славянских обрядов: Избранные труды. М., 1996.

Вольга Прыемка

ЖАРТОЎНЫЯ ПЕСНІ БЕЛАРУСКАГА ВЯСЕЛЛЯ

Вывучэнне жартоўных вясельных песень у айчыннай фалькларыстыцы ідзе паралельна з вывучэннем велічальных песень, таму што абодва жанры ўжываюцца ў вясельным абрадзе адначасова. З аднаго боку, яны знаходзяцца ў адносінах поўнай процілегласці, калі зыходзіць з іх функцый у абрадзе (ухваляць і высмейваць), а з другога боку, маюць аднолькавую кампазіцыю, якая характарызуецца перш за ўсё лаканічнасцю. У рускай фалькларыстыцы для жанру, задача якога – высмеяць, развесяліць, ужываецца тэрмін «корильные» песні [4, *91*]. У. П. Анікін лічыць, што дакаральная песня ўзнікла з велічаннем «на адным абрадавым дрэве» і ўключылася ў абрад «на правах уяўнага заклінання і праклёну тых, хто ідзе

насуперак волі заступнікаў сям'і, роду, племені» [1, *119*]. На магічны характар паходжання названых песень указвае і Л. А.Малаш, хаця для іх абазначэння даследчыца выкарыстоўвае тэрмін «жартоўна-сатырычныя», згадваючы пра іх сучасную функцыю ў абрадзе [5, *17*]. Магчыма, што некаторыя паэтычныя тэксты, на думку В. І. Жакулінай, адлюстравалі рэальную варожасць двух родаў, сем'яў, якія зблiжаюцца праз вяселле [3, *71*]. Варожасць родаў (пазней – варожасць родзічаў жаніха і родзічаў нявесты) «перайшла ад дзеянняў да слоў: прадстаўнікі двух родаў спрачаліся паміж сабой, пярэчылі адзін аднаму і высмейвалі адзін аднаго» [3, *72*]. Мы можам канстатаваць, што старажытная аснова песень дадзенага жанру забылася і цяпер яны сталі своеасаблівым вясёлым жартам, спосабам развесяліць прысутных. У дадзеным артыкуле для абазначэння песень названага жанру выкарыстоўваецца тэрмін «жартоўныя песні», які найбольш выразна, на наш погляд, адлюстроўвае функцыянальнае прызначэнне аналізуемых тэкстаў – развесяліць удзельнікаў вяселля, стварыць неабходны абрадавы настрой.

Жартоўныя песні, як і велічанні, адрасаваліся канкрэтнай асобе, часцей за ўсё дружцы, свату, радзей – жаніху і нявесце. Аднак высмейваліся ў песнях беларусаў не якія-небудзь індывідуальныя якасці канкрэтнага чалавека, а ўсё тое, што супярэчыць маральным і этычным уяўленням народа: гультайства, хцівасць, нявыхаванасць і г.д. Жартоўныя песні маюць апісальны характар, які праяўляецца ў рознай ступені. Так, у жартоўных песнях, дзе апісваецца знешні выгляд вясельных персанажаў, адмоўная рыса знешнасці толькі канстатуецца: «*У нашага свата лыса галава…*» ці «*Таўста, як печ, астра, як меч*». У тэкстах, скіраваных на выкрыванне адмоўных рыс характару, якасці персанажа апісваюцца больш падрабязна, з уключэннем ацэначных дэталяў. Напрыклад, такія рысы, як нявыхаванасць, няўменне паводзіць сябе:

…Па возу брыкала,
Конікаў пужала,
Свашэнькаў зневажала… [6, *157*].

Часам апісанне з'яўляецца больш разгорнутым, пабудаваным на супрацьпастаўленні адмоўных і станоўчых характарыстык:

Наша малада, як ластаўка,
Ваш малады, як засланка.
Наша малада, як суравежка,
Ваш малады, як галавешка.
Наша малада, як уюн уецца,
Ваш малады не павернецца…[2, кн.4, *1089*].

У песнях, звернутых да жаніха, абыгрываюцца ўяўныя камічныя сітуацыі:

Жаніха ў мяшку нясли,
А ногі тарчалі, сабакі брахалі,

Чуць жаніха не адабралі…
Вашаму маладому толькі даць пугу,
Няхай свіней гоніць каля лугу,
Свінням хвасты закручываць [2, кн. 4, *1091*].

Асаблівую ўвагу жартоўныя песні, як і велічальныя, надаюць свату, дзе выказваюцца сумненні ў яго розуме («*Дурны сват, дурны…*»), сумленнасці і дабрабыце:

Як заручалі, тады казалі,
Што ў свата коней многа.
Прыйшлі ў хлявочак,
Глянулі ў куточак –
Аж там адзін жарабочак… [2, кн.1, *249*].

Значна менш жартоўных песень адрасуецца нявесце і членам яе роднай сям'і. Часам у іх выкарыстоўваюцца яскравыя гратэскавыя вобразы-характарыстыкі:

Тупу, конікі, тупу,
Да прывезлі на двор ступу,
У хату калатуху,
А ў камору зладзяюху.
Пад носам сопель вісіць,
А хлеба не ўмее замясіць [6, *158*].

У песнях згадваецца яшчэ адзін персанаж – поп, які ўяўляецца такім праставатым і дурнаватым, што яго вельмі лёгка ашукаць:

Абманулі попа,
Як малога хлопа,
Што ён мала ўзяў,
Што ён нас звянчаў [2, кн.3, *323*].

Знешняе афармленне жартоўных песень набліжае іх да велічальных. У найбольшай колькасці песень дамінуюць апісанні:

А свашка леніва,
По бору нэ ходіла,
Коровэй нэ доіла,
Нам сыра нэ лепіла [*1].

У функцыянальным плане песня, безумоўна, жартоўная. Выражаючы насмешку над канкрэтным персанажам, паэтычны твор апісвае праяўленне таго недахопу, які, на думку выканаўцаў, з'яўляецца недапушчальным у абрадавым кантэксце. Калі прыгадаць, што адной з абрадавых страў з'яўляўся сыр, то становіцца зразумелым асуджэнне «свашкі», якая з-за сваіх заганаў парушыла традыцыю. Адзначым, што песня-апісанне пачынаецца з прамой характарыстыкі свашкі, да якой дадаюцца прэдыкатыўныя ўдакладненні. Такім чынам, жартоўныя песні імпліцытна з'яўляюцца носьбітамі інфармацыі аб ідэальным, выкарыстоўваючы ўніверсальны метад «ад процілеглага».

Некаторым жартоўным песням уласцівы рысы падабенства з рытуальнымі песнямі:

Вогнуліса лаўкі,
Як сілі порозянкі.
Шчэ лепшэ вогнутса,
Як мідочку нап'ютса [* 2].

Галоўнае ў гэтай песні – развесяліць прысутных, нязлосна жартуючы над партыяй дзяўчыны, але другі радок утрымлівае абрадавы намінатыў і прамое ўказанне на пэўную абрадавую сітуацыю, што з'яўляецца жанраўтваральнай рысай рытуальных песень.

Адзначаюцца выпадкі, калі жартоўная песня нават накіроўвае абрадавыя дзеянні. Напрыклад, харавы маналог родзічаў жаніха ў двары нявесцінай хаты ўключае карціну таго, што павінна адбывацца:

Бэры, сваты, помэло,
Да гоні сукы за сэло.
Коб йоны нэ брахалі,
Нам ганьбы нэ давалі [7, *54*].

У кампазіцыйным плане паэтычны тэкст збліжаецца з рытуальнай песняй. Аднак мэта песні не ў тым, каб нагадаць бацьку нявесты пра дзеянне, неабходнае з пункту гледжання рытуалу. Магчыма, на самой справе госці прасілі бацьку дзяўчыны суцішыць сабак, якія сустракалі чужынцаў лаем. Але наўрад ці такое нязначнае бытавое здарэнне стала б аб'ектам паэтычнага «апявання». Хутчэй за ўсё, маюцца на ўвазе сяброўкі нявесты, якія сустракаюць вясельны поезд жаніха кпінамі і жартаваннем, а ўстойлівы ў фальклорнай свядомасці ўдзельнікаў абраду сімвал не патрабуе расшыфроўкі.

Жартоўныя песні, як, прыкладам, і велічальныя, могуць кампазіцыйна спалучаць сімвалічную частку з рэальнай:

Аселі, аселі нашу пралесачку,
То грыбы, то грыбышчы, баравыя маслянішчы.
Ды аселі, аселі маладую дзеваньку
То сваты, то свашачкі, то маладыя жанішкі [*3].

Сімвалічная карціна ў дадзеным выпадку ствараецца з дапамогай бытавой лексікі і паказвае людзей з камічнага боку.

Такім чынам, жартоўныя песні – гэта песні-насмешкі, антыподы велічальных песень. Улічваючы аднолькавую кампазіцыю велічальных і жартоўных тэкстаў, уласцівыя ім сціслацсць і лаканізм выказвання, можна выказаць меркаванне, што абодва жанры ўзніклі амаль аднолькава з той розніцай, што мэтавай устаноўкай жартоўных песень было імкненне развесяліць гасцей, стварыць неабходны настрой. Пры супастаўленні жартоўных песень з абрадам высвятляецца вялікая канцэнтрацыя песень дадзенага жанру ў дзень вянчання (асабліва ў час вясельнага застолля) і ў апошні дзень вяселля – у час перазова, прычым жаніх і яго родзічы

высмейваюцца ў хаце дзяўчыны, а радня маладой, наадварот, становіцца аб'ектам знявагі ў доме мужа.

ЗАЎВАГІ

*1. Запіс зроблены аўтарам у 1990 г. у в. Клетная Пінскага раёна Брэсцкай вобласці ад Вакульчык Е.А., 1922 г.н.
*2. Запіс зроблены аўтарам у 1993 г. у в. Сакалоўка Пінскага раёна Брэсцкай вобласці ад Петрашэвіч Ф.П., 1928 г.н.
*3. Запіс зроблены аўтарам у 1998 г. у в. Пруды Гродзенскага раёна Гродзенскай вобласці ад Кісель Г.К., 1931 г.н.

ЛІТАРАТУРА

1. *Аникин В. П.* Календарная и свадебная поэзия. М., 1970.
2. Вяселле. Песні: У 6 кн. / Склад. Л. А. Малаш, З. Я. Мажэйка. Кн.1. Мн., 1980; Кн. 2. Мн., 1981; Кн. 3. Мн., 1983; Кн. 4. Мн., 1985; Кн. 5. Мн., 1986; Кн. 6. Мн., 1988.
3. *Жекулина В .И.* Художественная специфика контаминированных вариантов лирических свадебных песен (на материале Новгородской области) // Вопросы поэтики литературных жанров. Вып.1. Л., 1976.
4. *Колпакова Н. П.* Русская народная бытовая песня. М.-Л., 1962.
5. *Малаш Л. А.* Вясельныя песні // Вяселле. Песні: У 6 кн. Кн. 1. Мн., 1980.
6. *Малевич С.* Белорусские народные песни. СПб., 1907.
7. *Пашкова Г. Т.* Етнокультурні зв'зки українців та білорусів Полісся (на матеріалах весільної обрядовості). Київ, 1987.

Светлана Крылова

МОТИВЫ СУДЬБЫ И ДОЛИ КАК СЮЖЕТООБРАЗУЮЩИЕ ЭЛЕМЕНТЫ СКАЗОК

Фольклорная проза характеризуется разнообразием жанров, отличающихся тематикой, способами отражения действительности, сюжетопостроением и системой образов. Наиболее развитой в этом смысле является сказочная эпика, наполненная творческими поисками и фантазией народа. Сказки повествуют о событиях, которые то ли были, то ли не были, выражают важные стороны народного миросозерцания. Их сюжеты обычно имеют эпическое развитие. Но в отличие от других жанров фольклорной прозы сюжетная композиция сказки обладает рядом специфических особенностей: во-первых, сюжет организуют действия сказочных персонажей, во-вторых, в нем выделяются простейшие повествовательные единицы, которые впервые охарактеризовал А.Н. Веселовский, назвав их «мотивами» [2, *301*].

В фольклористике термин «мотив» имеет несколько значений, одним из которых является следующее: «Мотив – структурообразующий элемент

сюжетосложения в фольклоре. Мотивы… составляют содержательную ткань и структурную основу произведения, они обладают конструктивными сюжетообразующими свойствами, обеспечивающими логику повествовательного движения» [3, *156*]. Типологическая классификация мотивов до конца не разработана. Б. Н. Путилов предлагает выделять мотивы-действия, мотивы-ситуации, мотивы-характеристики, мотивы-описания, мотивы-речи [3, *156*]. Но этого явно недостаточно, особенно в отношении некоторых сказочных мотивов, которые не соотносятся ни с одним из названных Б. Н. Путиловым типов. К подобного рода мотивам, которые наиболее отчетливо заявили о себе в социально-бытовых сказках, хотя нельзя оспаривать их наличия и в волшебно-фантастических, относятся тесно связанные между собой мотивы доли и судьбы человека. На наш взгляд, их вполне можно определять как мотивы-понятия, поскольку они базируются на мифологических представлениях онтологического плана, связанных с попытками разума понять природу бытия личности, степень свободы и зависимости жизненной нити от неких созданных воображением сил.

Истоки представлений о доле находятся в жизненном укладе архаического общества, где доля имела вполне конкретное, реальное, материальное воплощение как, например, часть добычи, выделяемой человеку. Но с развитием религиозных представлений доля, с одной стороны, переходит в разряд понятий, с другой – воспринимается как то, что дается человеку высшими инстанциями, в-третьих – персонифицируется, приобретает качественные характеристики, становится полноправным действующим лицом в фольклорных произведениях.

Древние представления о доле основывались на вере в то, что определенные действия могут привести к желаемому результату: молясь богу, язычник надеялся на него и был уверен, что результат молитвы зависит от божьей воли. Но иногда божий промысел осуществляется и без помощи молитвенного обращения, а как бы по воле случая. Например, герои мечут жребий, кому и по какой дороге ехать, или сами выбирают, кому какая невеста достанется. Но всё же само понятие предопределения предполагает, что в нем участвует не только случай, но и сверхъестественная сила.

Здесь раскрывается ещё одна особенность жанра: сказка не признает равенства, люди в её понимании вовсе не равны между собою. Высшая справедливость, торжествуя, щедро одаривает людей обездоленных, но тем не менее не уравнивает их: «*Бог не равняет нас – кому даст, а кому нет*» [1, т.2, *444*] . Иными словами, бог неравномерно распределяет свои дары: у одного – богатство, у другого – сын; у одного человека – доля (судьба) хорошая, у другого – лихая, недоля.

Чрезвычайно устойчивые у славянских народов представления о судьбе являются результатом более высокого этапа развития человеческого

мышления. Человек начинает предполагать, что судьба – это то, что он не в силах изменить, что дается ему свыше, от рождения, а если судьба неожиданно меняется, то это происходит независимо от воли и стараний человека. Следовательно, в этой перемене судьбы – тоже его судьба.

Взаимоотношения человека с Долей нашли отражение в различных жанрах фольклора. В пословицах и поговорках давно замечено, что доля (судьба) – это что-то фатальное: «*Будзе тое, што будзе, а будзе, што суждана*», «*Бяздольнаму ўсюды нядоля*», «*Ад ліхой долі нікуды не ўцячэш*», «*Сваю долю канём не аб'едеш*» [5, *421*], «*С чем кто родился, с тем и останется*», «*Як суджано, то не міне*» [8, *20*]. Согласно другому взгляду, человек сам может определить свою долю: «*Куй сам сваю долю*», «*Куй сам свой лёс*», «*Каждый сам кузнец своего счастья*» [8, *28*].

Доля/Недоля, Судьба, Счастье и Горе являются персонажами белорусских бытовых сказок «Салдат і чорт», «Чэрці і смерць у мяшку», «Дзве долі», «Доля», «Гора» и др. От волшебных сказок они отличаются не только системой образов, но и содержанием мотива, его функцией в сюжетопостроении, философской направленностью произведений, в которых основной проблемой является проблема бытия. В них испытывается возможность человека влиять на свою судьбу, избавиться от недоли, инверсировать её в долю.

Как в пословицах и поговорках, так и в сказочной прозе существует двойственное понимание человеком своей судьбы. Самый распространенный взгляд: судьбу изменить нельзя. Подтверждением могут служить сюжеты некоторых сказок, например, белорусской сказки «Суджано», записанной А.К. Сержпутовским. Герой сказки – мальчик, который пытается в окружающей его природе найти знаки своей судьбы и расшифровать, «што яму суждано, ці якая яго будзе доля»: «*Бзын! Пчолка паляціць, а яму здаецца, што яна сказала – ліхо*». Дед Гришко объясняет мальчику, что любое создание умеет говорить, но это не значит что птицы и звери знают о том, «*што нам суджано й якую долю нам бог прызначыў*». Мальчик не соглашается жить так, как суждено и решает, «*біцца з ліхою бядою*». Гришко поучает мальчика, «*як на свеце жыць, як ліхо абхадзіць, толькі адно казаў, каб долю не чапаў, бо суджанага не абойдзеш, ні канем не аб'едеш, што суджано, тое й будзе*». Справедливость слов деда подтверждается дальнейшим развитием сюжета. Погибают родители, и сироту приютили соседи. Через год жене хозяина пришло время рожать. Мальчик видит, как в дом роженицы приходят Смерть с косою и две молодые женщины. Смерть хочет забрать роженицу, но её защищает одна из пришедших женщин. «*Паляскала смерць зубамі ды й кажа: «Я вазьму хаця дзіця». Тут выступіла другая жанчына ды й кажэ: «Я яго доля»*». Именно Доля защитила новорожденную девочку от смерти. Из разговора женщин герой узнает, что у девочки будет хорошая доля, она вырастет красивой и

выйдет за него замуж. «*А другая жанчына, а то была судзьба, зірнула на дзіця ды й кажэ:* «*Але яе ўкусіць свіньня, дык яна з таго й памрэ*».

Нашему герою всё это не понравилось, он решил, что никогда на ней не женится. Позже он даже попробует убить девушку. Но судьба сложилась так, как было предсказано: парень женился на девушке, но дикий кабан смертельно ранил её.

Анализируя содержание сказки, можно сделать вывод, что доля и судьба не всегда воспринимались в народном сознании как нечто тождественное. Согласно мифологическим представлениям восточных славян, присутствующие при рождении ребенка *рожаницы* определяли его судьбу в момент появления на свет. У южных славян эту же функцию выполняли *орисницы*, которые также наделяли новорожденного долей и предопределяли его судьбу, которую изменить невозможно. То, что присуждено *рожаницами* (*орисницами*), нельзя изменить никакими силами: это приговор всемогущей, неумолимой судьбы. Доля может быть хорошей (как в нашем примере), но то, что дано судьбой, предопределено раз и навсегда.

Показательна в этом плане известная сказка о Марке Богатом. В ней повествуется о том, как герой всеми силами пытается избежать своей судьбы, но ему это так и не удалось. Гордясь богатством, Марко приглашает к себе Бога, но, не дождавшись его, убирает со стола угощения. Тут к нему приходит старик и просится переночевать. Марко грубо обходится с путником. В эту же ночь родились три мальчика, одному из которых, сыну бедняка, по воле Бога суждено было владеть Марковым богатством. Не желая покориться Божьему суду, Марко всеми возможными средствами пытается избавиться от сына бедняка. Но все напрасно: что бы он ни делал, в итоге богатство всё равно достается бедняку.

Можно сделать вывод, что обе сказки основываются на древнем представлении о предопределенности судьбы, которая даётся человеку при рождении. Судьба не связывается буквально со всеми событиями в жизни человека, но все события и поступки людей, какой бы характер они ни носили, все равно ведут к предначертанному исходу. В таком случае славянские представления о судьбе в чем-то сродни древнегреческим представлениям о роке, нашедшим наиболее полное и яркое отражение в трагедии Эдипа. Свидетельством бунта человеческого сознания против фатальности судьбы явилась фольклорная трансформация древнейших представлений о доле, которая в славянской мифологии наделяется как положительной, так и отрицательной семантикой.

В отличие от судьбы лихую долю можно изменить или же вовсе избавиться от недоли. Мотив избавления от недоли характерен для целого ряда сказок, героями которых являются два брата. И хотя в сказках сохраняется идея, что у каждого человека есть своя судьба, в них ярко выражена мысль о возможности борьбы с недолей. Сказочные герои

пытаются всеми доступными средствами найти Долю (или Недолю), подчинить себе или даже погубить Недолю. Здесь следует заметить, что в народном сознании существовали представления о функциональных проводниках персонифицированной Недоли, в число которых входили, например, Злыдни и Горе – своеобразные медиаторы между злой (лихой) Долей и человеком. Погубить их, значит, перекрыть канал действия зловредной Доли, замкнуть её в другом мире, отсечь от себя. В сказках мужик обманом завлекает Горе в кобылью голову или пустой сосуд и топит в болоте, привязывает злыдней к жерновам и сталкивает их в реку. Кроме того, саму Долю, если её найти, можно заставить работать на человека.

В сказке «Два браты, бяда ды доля» [7, *203-225*] говорится о том, что Бог дал каждому брату Долю, но одна из них – работница, а другая – лентяйка и гулёна, и эта доля тождественна недоле: «*аднаму доля спрыяе, дак яму вецер дзяцей калышэ, дождждык мые, сонца грэе, а другога доля ледашчыцца па свеце гуляе, аб дзетках не дбае... Адзін брат багаты, за што ні возмецца, усё добра ймецца. Другі брат без долі, не мае карысці ніколі*» [7, *204*]. Содержание сказки в полной мере подтверждает представления народа о возможности изменить свою Долю. Когда бедняк делится с бедной женщиной мясом зарезанной коровы, из-за чего его собственные дети остались без молока, он вдруг узнает, что эта «баба-жабрачка» – Беда: «*Схапіў ён тут бабу пад клешні, бы жабу, ды ў выжар глыбокі зацісnуў пад бокі*». В данном случае Беда была полновластной хозяйкой жизни бедняка, поскольку его Доля где-то гуляла. Беда занимает место Доли, а после исчезновения Беды изменяется и жизнь бедняка: ему во всем стало везти, и он разбогател. Богатый брат, завидуя младшему, узнает, отчего разбогател бедняк, и выпускает Беду. Но та «*на галодныя зубы схапіла багатага ў губы, схапіла ў дамоўцы багацьце да й знішчыла самае шмацьце*» [7, *224*]. Так Беда становится долей богача, и он превращается в нищего: «*І накрыж павесіўшы клункі, ён ходзіць, жабруе без жонкі. Не мае прытулку ніколі, бо дарам шукае ён долі*». «*А доля з бядою сакочэ, бо заўжды так зробіць, як схочэ*». Таким образом, Беда предстает той силой, которая трансформирует любую Долю, причем как можно было заметить, сама Доля от этого нисколько не страдает. Но если человек заставит свою плохую Долю почувствовать боль, испугаться, то в ее силах изменить его жизнь к лучшему. Такая амбивалентность образа Доли наблюдается в сказке «Ліхая доля». Когда мужик «навучае» Долю палкой, она делает его богатым. Отсюда следует, что долю возможно и нужно держать в руках, бороться с ней, «*бо без ушчунку й ад долі няма ратунку*» [6, *109*]. В сказке «Пра багатага брата-зайдрасніка» бедняк узнает свою Долю, которая шла рядом и ему подпевала: «*Такая абарваная, такая абшарпаная, такая худая, такая нэндзная*». Изловил он её хитростью, посадил в мешок, закопал, но при этом наткнулся на золотой клад, а на этом месте воткнул кол. С того времени он разбогател.

По поверьям, от Недоли или злыдней избавиться очень трудно, но возможно. Для этого нужно хитростью заставить их залезть в мешок и бросить его в болото. Злыдней можно связать и оставить на дороге, и тогда они перейдут к тому, кто их освободит.

Например, в украинской сказке традиционно представлены два брата, богач и бедняк. И сколько младший ни работал, сколько ни старался выбиться из нужды, ничего у него не получалось. Однажды возвращался бедный брат из гостей. Идут они с женой, поют и вдруг слышат – им третий голос подпевает. Он узнает, что к нему привязались злыдни. «*Оттого ты и такой бедный*», – объяснили они человеку. Побил их бедняк, отволок в трясину, утопил и колом заткнул. Разбогател бедняк, чем вызвал зависть у своего брата. Заинтересовавшись, тот как-то, идя мимо болота, увидел торчащий кол и подумал: «*Видно брат в болоте свое богатство прячет, а для приметы кол в этом месте воткнул*». Вытащил старший брат кол, злыдни выскочили из трясины, «*прицепились злыдни к старшему брату, и стал он ещё беднее, чем был младший*».

Традиционный сюжет мы встречаем и в белорусской сказке «Доля», в основе которой взаимоотношения богатого и бедного братьев. У богатого вырос хороший урожай, а у бедного – плохой. Мало того, его копны жита кто-то крадет. Бедняк выследил кота, который перетаскивал его жито на поле богатого. Оказалось, что кот – Доля богатого: «*Я абавязан яму цягаць: я яго Доля*!» Доля бедняка в это время спала в лесу на камне и мхом поросла. Отыскал её бедняк, но на его требования работать, она посоветовала все продать и переехать в город. При переезде бедняк избавляется от злыдней, загоняя их в баклагу. Здесь интересен нюанс: именно благодаря совету Доли у бедняка изменяется жизнь. Но, с другой стороны, он сам оказывается творцом своего счастья.

Таким образом, метаструктура человек и его судьба (доля) онтологична по своей природе. В сказках она разворачивается в двух плоскостях – возможного и невозможного, определяя нравственную доминанту произведений: то, что невозможно для богача, оказывается возможным для бедняка. Их воля и выбор приводят к совершенно противоположным результатам. В соответствии с предопределенной ему судьбой богач превращается в нищего, и это уже навсегда. Направленность волевых усилий и действий бедняка такова, что они меняют координаты и векторы его отношений с Долей. Из пассивного страдальца бедняк превращается в творца своей судьбы, создавая новый мир с новой стратегией жизнеустройства. Характерно, что бедняк не ждет помощи со стороны. В волшебной сказке страдающий персонаж всегда может рассчитывать на избавителя или помощников: таковы законы морфологии этого типа сказочного повествования. В социально-бытовых сказках с мотивами судьбы и доли обделенный хорошей долей персонаж и избавитель

объединяются в одном лице, что так же, как и в волшебно-фантастической сказке с демократическим типом героя, меняет его социальный статус.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Афанасьев А. И.* Народные русские сказки: В 3 т. М., 1957.
2. *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. М., 1989.
3. Восточнославянский фольклор: Словарь научной и народной терминологии /Под ред. К. П. Кабашникова. Мн., 1993.
4. *Пропп В. Я.* Морфология волшебной сказки. М., 2001.
5. Прыказкі і прымаўкі. Мн., 1976.
6. *Сержпутоўскі А. К.* Казкі і апавяданні беларусаў з Слуцкага павета. Л., 1926.
7. *Сержпутоўскі А. К.* Казкі і апавяданні беларусаў-палешукоў. Л., 1926.
8. Шасцімоўны слоўнік прыказак, прымавак і крылатых слоў. Мн., 1993.

Алена Каляда

ГЕНЕЗІС, СЕМАНТЫКА, КАНТЭКСТ ЭКЗАТЫЧНЫХ ВОБРАЗАЎ У БЕЛАРУСКІМ ФАЛЬКЛОРЫ

У. Я. Проп заўважыў, што «генетычна фальклор павінен быць зблiжаны не з лiтаратурай, а з мовай, якая нiкiм не выдумана i не мае нi аўтара, нi аўтараў». Разам з тым ён адзначаў, што «любое мастацтва заўсёды ўзыходзiць да рэчаiснасцi, але яно не заўсёды гэту рэчаiснасць адлюстроўвае непасрэдна» [10, *161*]. І фальклор, i лiтаратуру, i мову аб´ядноўвае адна рыса – схiльнасць да запазычання, але гэты працэс адбываецца ў iх па-рознаму i з рознай ступенню iнтэнсiўнасцi. У кожнай мове ёсць пласт запазычанай лексiкi, часам ён вельмi моцны. Запазычаныя словы з´яўляюцца ў мове дзякуючы культурным, эканамiчным, палiтычным кантактам i не заўсёды яны звязаны з запазычаннем рэчы, прадмета, з´явы. Напрыклад, на Беларусi не з´явiлiся карыда, кастаньеты (iсп.), чалма, кушак (цюрк.), але гэтыя словы ўвайшлi ў беларускую мову як абазначэннi экзатычных рэчаў. Запазычанне ў лiтаратуры праяўляецца на розных узроўнях: лексiка-стылiстычным, вобразным, сюжэтным. Пры гэтым мае значэнне як тэматыка твору, так i iндывiдуальнасць пiсьменнiка.

Фальклор, як вядома, калектыўнае (у вузкiм значэннi - безасабовае) мастацтва. Яго характэрнай рысай некаторыя даследчыкi, у прыватнасцi Б.Пуцiлаў, лiчаць этнаграфiзм, г.зн. шчыльную сувязь зместу фальклорных твораў з побытам народа, з характарам яго прыродна-геаграфiчнага асяроддзя. Этнаграфiзм беларускiх загадак праяўляецца, напрыклад, у тым, што ў iх складзе няма твораў аб экзатычных жывёлах i птушках (жырафах, насарогах, малпах i г.д.), затое ёсць загадкi пра зайца, ваўка, мак, чарот i г.д. Разам з тым у беларускiм фальклоры прысутнiчаюць вобразы-экзатызмы, якiм няма адпаведнiкаў у рэалiях нацыянальнага побыту. Як, чаму i калi яны

з´явіліся ў фальклоры – гэтае пытанне асобна не даследавалася, хаця з неабходнасцю вырашаць яго ў кожным канкрэтным выпадку вучоныя сутыкаліся не адзін раз. Даследчыкаў вельмі здзіўляў той факт, што ў прыпевах рускіх калядных песень з паўночнага рэгіену, т.зв. «виноградьях», згадваецца вінаград, які ніколі не культывіраваўся на рускай Поўначы. Наяўнасць канцэпта «вінаград» у беларускіх творах не так дзіўна, бо беларусы рэальна знаёмы з гэтай раслінай. Іншая справа вобразы павы і паўліна (павука), птушак, якіх у беларускім краі не было. Можна толькі меркаваць, што які-небудзь магнат і трымаў іх на сваім падвор´і, але справа ў іншым. Магчыма, гэты вобраз захаваўся ў беларускім фальклоры ад праславянскіх часоў ці быў запазычаны разам з адпаведным творам з фальклору іншага славянскага народа ці праз яго пасрэдніцтва. Мы не ставілі перад сабой мэту адказаць на ўсе пытанні, звязаныя з вобразам экзатычнай птушкі ў беларускім фальклоры, вылучыўшы наступныя: высветліць жанрава-відавое поле ўжывання вобраза павы; наколькі гэта магчыма, акрэсліць яго месца ў сусветнай культуры; вызначыць мастацкую функцыю вобраза павы першачагова ў беларускім фальклоры, але па меры магчымасці выкарыстоўваць і параўнальны матэрыял; зрабіць параўнальны аналіз семантыкі вобраза ў розных культурных сістэмах – фальклорнай, міфалагічнай і рэлігійнай.

Паўлін паходзіць з Індыі, дзе ён з-за прыгожага пер´я хваста лічыўся сімвалам сонца. У Індыі некаторыя багі (напрыклад, бог вайны Картыкея) паказваюцца седзячы на паўлінах. Яшчэ паўлін з´яўляецца адлюстраваннем бясконцага вясёлага духа, якім бог тварыў зямлю і весяліўся па свайму жаданню. У індыйскай міфалогіі, калі Крышна і Радха – дзве іпастасі бога Вішну – танцуюць і забаўляюцца ў вечнай радасці кахання, на іх глядзяць паўліны. Яшчэ адзін прыклад: Крышна і Радха гушкаюцца на арэлях, а на стаўбах (слупах) арэляў сядзяць паўліны. Прыгожы і яркі паўлін сваім выглядам як быццам кажа: жыццё чалавечае цяжкае, бываюць непрыемныя сюрпрызы, але заўсёды можна і трэба знаходзіць радасці. Потым праз Вавілонію, Персію і Малую Азію паўлін трапіў на Самас, дзе стаў свяшчэннай птушкай Геры. У 5 ст. да н.э. паўлінаў паказвалі ў Афінах за грошы, а ў 2 ст. да н.э. яны сталі свяшчэннымі птушкамі Юноны.

У Старажытнай Грэцыі і Старажытным Рыме з паўлінам звязаны наступны міф. Юнона (Гера) падарыла паўліну вочы загінуўшага Аргуса. Захавалася нават камея, якая паказвае забойства Аргуса Меркурыем. Паводле міфа Юнона даручыла ставокаму Аргусу сцерагчы карову Іо. Юпіцер, вельмі разгневаны гэтым, загадаў Меркурыю забіць ахоўніка. Юнона, згубіўшы свайго вернага слугу, сабрала ўсе яго вочы і змясціла іх на крылах і на хвасце птушкі, якая пачынае лічыцца свяшчэннай. На камеі прадстаўлены Меркурый, які сваім мячом адразае Аргусу галаву, збоку паказана карова, якая ўцякае ад праследвання сляпня, а на дрэве сядзіць паўлін [6, *19-20*].

Паўлін вядомы як сімвал вялікасці, каралеўскіх паўнамоцтваў, ідэальнага стварэння. У Старажытным Рыме паўлін лічыўся эмблемай імператрыцы і яе дачок [12, *264*]. Яшчэ паўлінаў гадавалі і дзеля іх мяса. І да Новага часу мяса гэтай птушкі лічыліі добрай ежай для хворых, якая вельмі дапамагае.

У Старажытным Кітаі была вядома такая птушка, як дафэн (або «вялікі паўлін»). Дафэн быў вялікім феніксам. Магчыма, так называлі паўлінаў, якія жылі на кітайскай раўніне ў даўнія часы. Узлятаючы, птушка сваімі крыламі ўздымала такі вецер, які мог спустошыць ваколіцы. Гэта птушка была сімвалам ветра і, як казалі, магла знішчыць чалавечае жыллё. Таму ў старажытныя часы паўлін і вецер абазначалі адным іерогліфам – дафэн [7, *246*]. Праўда, паводле легендаў, стралок І здолеў прыцягнуць дафэна да зямлі, разрубіць яго на некалькі кавалкаў і тым самым выратаваць людзей ад гэтага зла. Ва ўяўленнях старажытных кітайцаў паўлін асацыяваўся з разбуральнай сілай, тут бачыцца яўна негатыўная афарбоўка вобраза. Але такая трактоўка распаўсюджання не атрымала. Справа ў тым, што Старажытны Кітай доўгі час заставаўся ізаляванай дзяржавай. Потым у Кітаі было запазычана пазітыўнае значэнне індыйскага сімвала (багіня Сарасваці едзе на паўліне, Індра сядзіць на паўлініным троне). Паўлін сімвалізуе прыгажосць і вартасць, можа прагнаць цёмныя і злыя сілы і заўсёды танцуе, убачыўшы прыгожых жанчын. Пер´е паўліна стала эмблемай імператараў Маншу і яго ставілі ў вазы. Паўлінаў трымалі ў садзе.

У Старажытным Егіпце паўлін лічыўся сімвалам Геліяполіса – горада, у якім знаходзіўся храм сонца. Салярная сімволіка паўліна характэрна таксама і для міфалогіі Паўднёва – Усходняй Азіі, дзе «танец паўліна» адлюстроўвае арыгінальную ідэю вобразнай смерці, якая павінна выклікаць дождж [12, *265*].

У беларускім фальклоры жанравае поле матыву павы і паўліна прадстаўлена ў межах каляндарна-абрадавай, сямейна-абрадавай і пазаабрадавай паэзіі. Ёсць, напрыклад, калядныя песні «Хадзіла пава каля паплава», «Лятала пава па балоту», ярынныя – «Пушчу я паву» і інш. Л.Вінаградава ў сваёй кнізе «Зімовая каляндарная паэзія заходніх і ўсходніх славян: Генезіс і тыпалогія калядавання» разглядае беларускія калядныя песні, параўноўваючы іх з украінскімі і рускімі. Сюжэт пава губляе (раняе) пер´е, а дзяўчына збірае іх і пляце вянок, даволі папулярны.ў калядных песнях:

Хадзіла пава кала паплава,
Кала паплава пер´е раняла ж.
Маладая Лідка пер´е збірала,
Пер´е збірала ў рукавец клала [5, *265*].

У беларускім і ўкраінскім фальклоры матыў гучыць наступным чынам: пава раняе пер´е, а маладая дзяўчына (паненка, Лідка і т.п.) збірае яго для вянка, у якім потым ідзе ў царкву; у царкве яе ніхто не пазнае, усе кланяюцца, панічы пытаюцца, хто яна такая; далей вецер зрывае вянок і нясе

(кідае) у рэчку (Дунай), а дзяўчына просіць рыбакоў аб дапамозе. А вось у рускіх калядках гэты сюжэт поўнасцю не прадстаўлены. Сустрэць паву можна толькі ў песенных зачынах. Калі ж звярнуцца да польскага фальклору, то такая сюжэтная сітуацыя вядома толькі на тэрыторыі, блізкай да Беларусі, і ў песнях, якія выконваліся на Паску.

Цікава, чаму з павінага пер´я дзяўчына пляце вянок і становіцца непазнавальна прыгожай? На маю думку, звярнуўшыся да антычнасці, дзе паўлін атаясамліваўся з бессмяротнасцю, велічнасцю і прыгажосцю, можна зрабіць выснову: вобраз паўліна, як і галубкі, лябёдкі, стаў сінонімам жаночага хараства, але разам з тым – абрадавым атрыбутам. З песень бачна, што павін вянок – да «вянчання».

У пазаабрадавай лірыцы вобраз павы сустракаецца ў любоўнай песні «Прыляцела пава». Разглядаючы гэту песню, А. І. Гурскі адзначыў, што яна кампазіцыйна падзяляецца на дзве часткі. Першая частка – вобразна-псіхалагічны паралелізм з сімволікай, тыповай для шлюбнага матыву:

Прыляцела пава
Да на дварэ пала.

Тут пава сімвалізуе замужжа, якое адбудзецца. А ў другой страфе ўдакладняецца:

Прыляцела пташачка,
Залатыя крыльца [9, *139-141*].

Можна сказаць, што пава і птушка з залатымі крыльцамі – гэта адно і тое ж. Цяпер варта прыгадаць калядныя песні з вобразам павы, асабліва другую частку такіх песень: дзяўчына просіць рыбакоў злавіць павін вянок, абяцаючы стаць аднаму з іх жонкай. Ёсць песні і з крыху іншым сюжэтам. Там дзяўчына таксама просіць аб дапамозе, але ў зачыне не пава раняе пер´е, а птушкі райскія аббіваюць з дрэва залатую кару, з якой злотнікі робяць пярсцёнак. Такім чынам, можна пабудаваць наступны ланцужок: пава – залатая кара – залатыя крыльцы. І яшчэ адзін цікавы момант. Што за «райскія пташкі» пааббівалі кару? Райскія, ці не значыць гэта самыя прыгожыя? Прыгадаем, што паўлін увасабляе прыгажосць. Варта звярнуць увагу і на хрысціянскую культуру, «дзе вельмі шырока распаўсюджаны выявы паўлінаў каля райскага дрэва жыцця, а таксама двух паўлінаў абапал сусветнага дрэва» [8, *273*].

Калі паўлін малюецца каля райскага дрэва, то чаму б не лічыць, што райскія птушкі – гэта і ёсць паўліны (павы)? Праўда, у іншых песнях кару аббіваюць (ашчыкваюць) не райскія птушкі, а марскія і нават рускія. У такім выпадку сцвярджаць, што менавіта пава страсае залатую кару, нельга. І яшчэ акрамя залатой кары сустракаецца залатая раса, якую «паабкацілі», «абцерусілі» птушкі ці буйныя вятры.

Хочацца адзначыць наступны цікавы момант. А. М. Афанасьеў так характарызуе жар-птушку: «яна корміцца залатымі яблыкамі, якія даюць вечную маладосць, прыгажосць і бессмяротнасць і па свайму значэнню

атаясамліваецца з жывой вадой» [1, *115*]. Казаць, што жар-птушка і паўлін уяўляюць сабой агульны вобраз, – гэта вельмі смелая думка. Але калі ўлічыць, што жар-птушка корміцца яблыкамі, якія даюць бессмяротнасць і прыгажосць, а паўлін здаўна быў сімвалам таго і другога, то бачна, што гэтыя вобразы ў нейкі час узаемасутыкаліся. І яшчэ адзін момант (праўда, нязначны) у падтрымку гіпотэзы: можна ўзяць у рукі любую кніжку народных казак і паглядзець на малюнкі. А ці не падобныя намаляваныя жар-птушка і паўлін? Зразумела, сучасны малюнак нельга лічыць доказам, але мастак маляваў менавіта такі вобраз, які знаходзіўся ў яго падсвядомасці.

У беларускіх баладах даволі пашыраны сюжэт: птушка або птушкі, якія з´яўляюцца перакінутымі маці, сястрой, жонкай, прылятаюць да цела забітага сына, брата, мужа. Найбольш тэкстаў, дзе называюцца зязюлі, ластаўкі. Зязюля са сваім плачам-кукаваннем больш падыходзіць да паказу пахавальнага абраду. Але ў кнізе «Пазаабрадавая паэзія» прыводзіцца і такі ўрывак:

Ні пава па полі лятала –
Малайцова маці сыночка шукала,
Сыночка шукала, поле праклінала,
- Бадай ты, поле, запрапала,
Як майго сыночка не стала [9, *43*].

Вынікае, што функцыянальна паву можна параўнаць і з зязюляй. Цікава, адкуль узялося такое параўнанне, бо зязюля – шэрая непрыкметная птушка, а пава сімвалізуе прыгажосць. Магчыма, тут трэба размежаваць паву і паўліна. Паўлін – прыгожая і велічная птушка, а пава – толькі цень яго хараства. Тады чаму ў каляндарна-абрадавых, сямейна-абрадавых і пазаабрадавых (любоўных) песнях ужываецца вобраз павы, а не паўліна? Калі ўявіць, што пава – птушка экзатычная і ў час стварэння песень людзі проста не ведалі розніцы паміж павай і паўлінам, а балада стварылася пазней, калі на тагачасных беларускіх землях пачалі наладжвацца кантакты з іншымі краінамі (і тады насельніцтва магло не бачыць экзатычную птушку, але магло ведаць пра яе), то пытанне адпадае само сабой.

У раннім хрысціянстве трактоўка вобраза паўліна мела пазітыўнае значэнне. Мяса паўліна лічылася нятленным (як сімвал нятленнага цела Хрыста), скіданне пер´я і яго новы рост вясной таксама разглядвалася як сімвал узнаўлення і адраджэння. Бытавала і такая думка, што кроў паўліна праганяе дэманаў. Таму гэта птушка намалявана на сценах грота ў Бетлееме, дзе нарадзіўся Хрыстос. Два паўліна, якія п´юць з аднаго кубка, указваюць на духоўнае адраджэнне. Херувімы (анёлы) таксама ўяўляліся з чатырма крыламі з пер´я паўліна. І яшчэ «вочкі» разумеліся як сімвал боскага ўсёведання. Хаця былі павер´і, па якіх «вочкі» хваста паўліна асацыяваліся з «дурным вокам», таму вобраз гэтай птушкі звязваўся з няшчасцем, бясплоднасцю і г.д. [8, *273*].

З 2 ст. да н.э. у хрысціянскіх тэкстах з´яўляецца іншая, негатыўная трактоўка вобраза паўліна. Хрысціянская дактрына пакорнага жыцця прывяла да таго, што гэты вобраз стаў атаясамлівацца з грахамі гардыні і раскошы. На барочных выявах Ісус падчас свайго шляху з крыжам адкупляе чалавечыя грахі, якія паказаны ў выглядзе паўліна. Сёння распаўсюджана наступнае тлумачэнне. Паўлін вельмі ганарыцца сваёй прыгажосцю, але, убачыўшы свае ногі, ён заўсёды гнеўна ўскрыквае, бо ногі не адпавядаюць яго знешняму выгляду. Так і чалавек можа радавацца, калі ён робіць добрыя справы (паўлін радуецца, убачыўшы сябе), але, калі чалавек бачыць свае ногі, г.зн. памылкі, то трэба крычаць і клікаць Бога.

Пад уплывам іудзея-хрысціянскіх, іранскіх, суфійскіх уяўленняў у міфалогіі езідаў з´явіўся вобраз Малакі-Таўза. Малакі-Таўз (ад араб. анёл-паўлін) быў вярхоўным анёлам, які меў выгляд паўліна (пеўня). Але ў той жа час Малакі-Таўз з´яўляецца і паўшым анёлам, якому, аднак, будзе даравана віна (ёсць іншыя версіі, па якіх яму ўжо даравалі) [8, *95*].

У ісламе паўлін лічыцца сімвалам Космаса ці нябесных целаў Сонца і Луны. Ёсць іранасуфійскі міф, паводле якога бог стварыў сусветны дух у вобразе паўліна і дазволіў паглядзець на сябе ў чароўнае люстэрка. «Паўлін, здзіўлены вялікасцю ўбачанага, праліў кроплі поту, ад якіх пайшлі ўсе астатнія істоты» [8, *273*]. На Захадзе лічылі, што паўлін забівае змей, а фарбы яго пер´я маглі ператварыць змяіную атруту ў сонечную субстанцыю альбо элексір бессмяротнасці.

Гностыкі (эпоха Сярэднявечча), намагаючыся раскрыць усе таямніцы Боскага промыслу, выбралі паўліна для выражэння сваіх містыка-філасофскіх адкрыццяў. Яны лічылі паўліна касмаганічнай птушкай, бо на яго хвасце можна знайсці 365 розных колераў, а Васілід налічваў 365 розных нябёсаў (па колькасці дней у годзе)

Для мінезінгераў паўлін быў адлюстраваннем празмернай гардыні, завышанай думкі пра сябе.

У свеце алхіміі хвост паўліна ў адных выпадках з´яўляецца сімвалам праўтварэння нізкіх рэчываў у больш высокія, а ў іншых – сімвалам хімічнага працэсу, у выніку якога нічога не атрымалася (ці нават вынікі былі дрэннымі)

Вобраз паўліна сустракаецца не толькі ў міфах, рэлігійных аповедах і літаратурных творах, але паўлін шмат разоў узнаўляўся на манетах, у вырабах мелкай пластыкі і статуэтках. У геральдыцы ён сустракаецца рэдка (але можна назваць гербавую фігуру графаў фон Від; хвост паўліна на шлеме эрцгерцагаў Аўстрыйскіх і інш.), і на першым плане, зразумела, знаходзілася не негатыўнае, а пазітыўнае значэнне гэтага сімвала.

Як бачым, у розныя часы і ў розных народаў вобраз паўліна трактаваўся альбо з пазітыўнага, альбо з негатыўнага боку; альбо як сімвал прыгажосці, вечнасці і бессмяротнасці, альбо як сімвал гардыні і чалавечай раскошы, г.зн. як сімвал грахоўнасці. У беларускім фальклоры паўлін (павук)

сустракаецца толькі ў пары з павай. Вобраз павы часткова прыняў на сябе і характарыстычныя рысы паўліна, сімвалізуючы прыгажосць, хуткае вяселле, радасць, весялосць. Разам з тым пава семантычна звязваецца са смерцю, смуткам, тугой. Вобраз павы выкарыстоўваецца ў зачынах пазаабрадавых песень, але ў семіятычным плане ён даволі няпэўны, функцыю прадказаць цяжка, зразумець яе можна толькі з улікам усяго кантэксту песні. Гэтым вобраз экзатычнай птушкі адрозніваецца ад вобразаў — эмацыянальна-паэтычных камертонаў твораў, калі гэтыя вобразы бяруцца са свету роднай прыроды.

ЛІТАРАТУРА

1. *Афанасьев А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. Мн., 1994.
2. *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. М., 1989.
3. *Виноградова Л. Н.* Зимняя календарная поэзия западных и восточных славян: Генезис и типология колядования. М., 1982.
4. Животные и растения в мифоритуальных системах: Материалы научной конференции. СПб., 1996.
5. Зімовыя песні / Пад рэд. М. Я.Грынблата. Мн., 1975.
6. *Менар Р.* Мифы в искусстве старом и новом. М., 1992.
7. Мифы: Египет. Греция. Китай: Энциклопедический справочник. Мн., 2000.
8. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С. А.Токарев. М., 1987.
9. Пазаабрадавая паэзія / А. І. Гурскі, Г. А. Пятроўская, Л. М. Салавей. Мн., 2002.
10. *Пропп В. Я.* Поэтика фольклора. М., 1998.
11. Словарь античности / Сост. Йоханнес Ирмшер. М.,1989.
12. *Тресиддер Д.* Словарь символов. М., 2001.
13. *Фрейденберг О. М.* Миф и литература древности. М., 1978
14. Энциклопедический словарь символов / Составитель Н. А. Истомина. М, 2003.

Алена Алфёрава

АГУЛЬНАЕ І НАЦЫЯНАЛЬНА АДМЕТНАЕ Ў МЕТАФАРЫСТЫЦЫ ЎСХОДНЕСЛАВЯНСКІХ ЗАГАДАК ПРА РАСЛІННЫ СВЕТ

Асноўным сродкам вобразнасці ў загадцы, безумоўна, з'яўляецца метафара. Джордж Лакаф вызначае яе як «асэнсаванне і перажыванне з'яў аднаго роду ў тэрмінах з'яў іншага роду» [4, 389]. Аднак такое вызначэнне больш адпавядае метафары як паэтычнаму тропу. Метафарыстыка ж у загадках – з'ява іншага плана. Загадка ўзнікла яшчэ ў часы радавога грамадства, калі «чалавек не вылучаў сябе выразна з акаляючага прыроднага свету» [4, *389*].

Загадкі, аб'ектам рэпрэзентацыі якіх выступаюць расліны, па часе ўзнікнення адносяцца да адных з самых ранніх, на што паказвае зааморфнае ўвасабленне некаторых канцэптаў. На думку В. М. Фрэйдэнберг, для

першабытнага чалавека, асноўным заняткам якога было паляванне, «знешняя прырода зліта з жывёлай» [8, *18*]. Даследчыца дадала, што змест свядомасці архаічнага чалавека «складваўся з уяўленняў аб бачнай прыродзе ў жывёльнай форме» [8, *18*]. Зааморфнае ўвасабленне аб'ектаў расліннага свету знаходзім ва ўсіх усходнеславянскіх загадках.

Цікава, што агульны метафарыстычны прыём падае адрозныя вынікі ў кожнага з народаў. Так, у беларускай загадцы пра чарот названы аб'ект выступае ў вобразе гусака з барадой: *Стаіць гусак над вадой, трасе барадой* [1, № *515*]. У тэксце ўкраінскай загадкі галоўным атрыбутам застаецца барада, але ў дадзенай сітуацыі яна належыць пеўню: *Стоїть півень над водою та й киває бородою* [7, № *873в*]. У рускай жа загадцы зааморфны вобраз змяняецца антрапаморфным, але зноў яго неад'емная дэталь – барада: *Стоит старик над водой, качает бородой* [2, № *1898*].

Антрапамарфізм – наступны этап метафарыстыкі, калі «ў поле зроку чалавека пачынае трапляць не «касмічнае», а зямны чалавек» [8, *109*].

Найбольш яскрава антрапаморфнасць загаданых канцэптаў праяўляецца менавіта ў загадках пра раслінны свет, у прыватнасці, у тэкстах, дзе аб'ектам рэпрэзентацыі выступае дрэва. У беларусаў і ўкраінцаў часткі дрэва атаясамліваюцца з часткамі цела чалавека: *Рук многа, а нага адна. Дрэва* [1, № *397*]; *Рук багато, а нога лишь одна. Дерево* [7, № *756*]. Дадаткова тут можна заўважыць своеасаблівы парадокс, які і дапамагае адгадцы, бо ў звычайнага чалавека 2 рукі і 2 нагі. У рускай загадцы канцэпт падаецца яшчэ больш абагулена – «расліна», а загадванне адбываецца праз супастаўленне дзеянняў чалавека і аб'екта, хаця ў аснове загадкі зноў парадокс: *Дышит, растёт, а ходить не может* [2, № *1898*].

У некаторых загадках аб'ект можа выступаць праз частку адзення або абутку. У такога супастаўлення ёсць свае заканамернасці. Як слушна адзначае М. Малоха, «для ўсходніх славян характэрны падзел раслін на мужчынскія і жаночыя ў адпаведнасці з граматычным родам іх назваў у мове» [5, *17*]. Так, у беларусаў рабіна загадваецца праз плахту – адмысловую спадніцу: *У лесе, у лесе чырвоная плахта вісіць* [1, № *419*]. У рускай загадцы пра тую ж рабіну фігуруе зіпун (кафтан) з чырвоным гарусам (тканіна, з якой шыюць сукенкі): *Под ярусом, ярусом висит зипун с красным гарусом* [2, № *1811*]. Украінцы ў загадках пра каліну цэнтральным вобразам зрабілі чобаты: *За лісом, за пролісом червоні чоботи висять* [7, № *784*]. Як бачым, ключавым у загадках усіх славян з'яўляецца атрыбут «чырвоны». Метафарыстыка ж усходнеславянскіх загадак залежыць ад спецыфікі этнічнай прасторы кожнага з народаў.

На першы погляд, здаецца выключэннем са згаданай канцэпцыі М.Малохі рэпрэзентацыя назваў раслін жаночага роду праз мужчынскія вобразы. Сустракаем рускую загадку пра ліпу: *На горе, горище лежит убит царище, крови нет - одна косточка* [2, № *1771*]. Але вобраз забітага цара ў большай ступені ідэнтыфікуецца не з самім дрэвам, а з яго паваленым

ствалом. Ёсць падобная «нетыповая» загадка і ва ўкраінцаў: *Стоїть Єгорка в червоній ярмолці; хто не прийде – всякий поклониться. Суниця* [7, № *729*]. Аб'ектам гэтага тэксту, верагодна, з'яўляецца не асобная ягада, а зборная назва – «сунічнік».

У беларусаў да такога тыпу можна аднесці супастаўленні «мак» – «пані» [1, *№ 780*]. Але тут відавочна, што загадвалася частка расліны, яе верх, які носіць назву «макаўка».

Ва ўсіх усходніх славян вялікая колькасць загадак пра лісцёвыя дрэвы і вельмі малая – пра хваёвыя. М. Малоха тлумачыць гэту з'яву так: «Хваёвыя дрэвы былі менш распаўсюджаны на тэрыторыі рассялення старажытных славян . . . і ўвайшлі ў народную культуру адпаведна пазней» [5, *99*]. Такі вывад, на нашу думку, з'яўляецца даволі спрэчным. Калі б хваёвыя дрэвы ўвайшлі ў культуру позна, наўрад ці яны былі б зафіксаваны ў тэкстах загадак. Між тым ва ўсіх усходнеславянскіх загадках ёсць тэксты пра асноўня віды хваёвых (якіх, дарэчы, не так ужо і шмат): яліну, сасну, ядловец. Калі ж звяртацца непасрэдна да метафарыстыкі, то ў большасці тэкстаў яскрава праяўляецца бінарная апазіцыя «лісцёвыя» – «хваёвыя» дрэвы, заснаваная на заўважаных народам адрозненнях дрэў узімку. Спосабы метафарыстыкі ідэнтычныя: дрэвы рэпрэзентуюцца праз антрапаморфны вобраз паноў, а лісце і хвоя – праз частку адзення. У беларускай загадцы лісцёвыя дрэвы маюць абагулены вобраз, а хваёвыя дрэвы выступаюць праз лічбавую характарыстку: *Усе паны паздзелі штаны, толькі ўтрох не. Лісцёвыя дрэвы зімою; сасна, елка*, *ядловец* [1*,* № *403*]. Ва ўкраінцаў лісцёвыя дрэвы проціпастаўлены ўжо двум відам хваёвых – сасне і яліне, якія выступаюць праз вобраз пані: *Усе пани поскидали каптани, одна пані у каптані. Листяні дерева і сосна, ялiна* [7*,* № *842*]. Адпаведна, у гэтай загадцы апазіцыя больш яскравая, бо на двух палюсах – мужчынскі (лісцёвы лес) і жаночы (сасна, яліна) вобразы.

Руская загадка амаль поўнасцю супадае з украінскай, але тут у адгадцы – больш абагуленыя канцэпты, якія не называюць канкрэтных відаў хваёвых дрэў: *Все паны скинули кафтаны.Один пан не скинул кафтан.Лес хвойный и лиственный* [2, № *1717*].

Часта ў загадках расліны рэпрэзентуюцца з пункту погляду іх практычнай значнасці. Гэта тэксты пра каноплі, лён, бярозу. У беларусаў загадка пра лён выкарыстоўвае вобраз лася, а часткі расліны выступаюць праз часткі цела жывёлы: *Прыйдзе восень – заб'ю лося, галаву з'ем, шкуру аблуплю, а мяса за плот выкіну* [1, № *565*]. Украінцы звязваюць амаль тоесны беларускаму тэкст з аб'ектам «каноплі». Пры гэтым жывёла толькі маецца на ўвазе, але канкрэтны яе від не называецца: *Шкіру носімо, м'ясо бросимо, голову з'їмо* [7*,* № *737*].

У рускіх найбольш дакладная і падрабязная загадка пра бярозу. Цікава, што тут не выкарыстоўваецца пэўны іншасказальны вобраз жывёлы або чалавека. Бяроза ў загадцы выступае праз сваё радавое ўвасабленне – дрэва,

а ў далейшым тэксце раскрываюцца яе функцыі: *Стоит в поле древо древанское, на этом дереве семь угодьев: первое угодье – в избе обиходье, другое угодье – в кругу вертится, третье угодье – старому да малому потешка, четвёртое угодье – на церкву крыш, пятое угодье – по дорожке след, шестое угодье – во всю ночь свет, седьмое угодье – всему миру масло* [2, № *1743*].

Цікава, што ў народаў, якія пражывалі доўгі час прыкладна на адной тэрыторыі з падобнымі кліматычнымі ўмовамі, розная колькасць загадак пра аднолькавыя віды раслін. Так, у рускіх пераважаюць тэксты пра бярозу, у беларусаў – пра яблыню, ва ўкраінцаў – пра каліну. Хутчэй за ўсё гэта звязана з асаблівасцямі такога вызначальнага для кожнага народа канструкту, як карціна свету. На думку М. Малохі, «мова культуры ў рамках кожнай асобнай традыцыі адбірае адны рэаліі, надаючы ім сімвалічнае значэнне, і пакідае па-за полем культуры іншыя» [5, *10*].

Аднак калі ўзяць загадку пра сланечнік, то адрозненні ў метафарыстыцы абумоўлены гаспадарчай значнасцю расліны для пэўнага народа. У тэкстах украінскіх загадак увага звяртаецца і на прыгажосць кветкі, і на яе карысць:

Парубійко я вродливый, дуже гарний, нешкодливый,
І росту собі на волі на городі і у полі.
Квіт до сонця повертаю, за те й назву собі маю.
І олію з мене б'юць, і макуху дістають,
І в веселий свята час дам щось кожному із вас [7, № *650*].

Відавочна, што загадка мае рысы літаратурнага паходжання, але змешчана яна ў зборніку «Украінскія народныя загадкі». Можна меркаваць, што крыніцай гэтага тэксту з'яўляецца народная загадка, якая атрымала сваё развіццё ў форме невялікага метафарычнага верша. У беларускім зборніку загадак зафіксаваны толькі адзін тэкст пра сланечнік. Загадка таксама, відаць, адчула ўплыў літаратурнага стылю, але асноўная ўвага, у параўнанні з украінскім тэкстам, засяроджана на прыгажосці кветкі, яе роднасці з сонцам: *У гародзе летам цвіце жоўтым цветам, вышэй усіх узняцца рад, бо сонцу ён малодшы брат* [1, № *530*].

Метафарыстыка ўсходнеславянскіх загадак пра раслінны свет падобная. Гэта тлумачыцца і агульнасцю жыцця народаў, і падобнымі заканамернасцямі чалавечай свядомасці. Напрыклад, жолуд у беларускай загадцы рэпрэзентуецца праз вобразы сталоў, чаўноў і шапкі: *Ішоў я лесам і пад лесам найшоў я дзераўца, з таго дзераўца – два сталы, два чаўны а пятая шапка*[1, № *438*]. У гэтай загадцы яскрава выяўляецца сінекдаха (плод абазначаецца праз дрэва). Амаль аналагічны вобраз у рускай і ўкраінскай загадках. Паказальна, што сам плод дуба не вызначаецца разнастайнасцю вобразнасці, а вось шапачка жолуда ў кожнага з народаў параўноўваецца з рознымі рэаліямі. У названай беларускай загадцы яна так і застаецца шапкай, у рускай «ператвараецца» у «*горшку покрышку,*

уполовнику ручку» [2*,* № *1826*], ва ўкраінскай – у «*місочку з хвостом*» [7*,* № *821*].

У аснову матывацыі загадак пра цыбулю пакладзена здольнасць расліны выклікаць слёзы. Аднак адрозненні ў вобразнасці існуюць і тут. У беларусаў – гэта пані ў чырвоным каптане: *Ехала пані ў чырвоным каптане, хто ні гляне – заплача* [1*,* № *614*]. У рускіх цыбуля выступае праз экзатычны вобраз татаркі (магчыма, па аналогіі з перавагай жоўтага колеру ў татарскім адзенні): *Стоит татарка в золотых заплатках* [2*,* № *2500*]. У загадцы ж украінскай цыбуля рэпрэзентуецца праз вобраз звычайнай сялянскай бабы: *Стоїть баба в кутику в червонім капшутику. Хто її зрушить, плакати мусить* [7*,* № *673*].

Загадак пра мак – вялікая колькасць ва ўсіх усходнеславянскіх народаў. Прынцыпы ж метафарыстыкі агульныя: загадванне аб’екта праз зааморфны або антрапаморфны вобраз. Але прыгажосць кветкі спарадзіла безліч варыянтаў у кожнага з народаў. Так, у беларусаў пялёсткі мака аналагічны вуснам жанчыны: *Сядзіць на палцы пані і варушыць губамі* [1*,* № *780*]. У рускіх на першым месцы – вялікая колькасць насення ў маку. Таму расліна – гэта нейкі экзатычны горад (відавочна, таму, што цёмны колер зярнятак асацыяваўся з цёмнай скурай цюркскіх народаў): *Стрелочка-самоделочка сама строится, сама делается. На стрелочке городок – 700 воевод, 1000 бухар, полтораста татар* [2*,* № *2539*]. Украінская загадка рэпрэзентуе мак праз вобраз качкі. У цэнтры, як і ў рускім тэксце, колькасная характарыстыка: *Сидить качка на висячю, під нев яєць на тисячу* [7*,* № *569*].

Можна заўважыць, што ў загадках усходніх славян большасць вобразаў ідэнтычныя або падобныя. Але нельга адназначна гаварыць пра запазычанне вобразаў, бо, як слушна заўважае К. П. Кабашнікаў, «аднолькавыя законы мастацкага мыслення чалавека, пастаўленага ў аднолькавыя або падобныя жыццёвыя абставіны, могуць прывесці да аднолькавых або блізкіх мастацкіх абагульненняў, тым больш калі гэтыя абагульненні адносяцца да адных і тых жа з’яў або паняццяў» [3*, 183*].

ЛІТАРАТУРА

1. Загадкі / Уклад. А.І. Гурскі. Мн.,1972.
2. Загадки / Сост. В.В. Митрофанова. Л.,1968.
3. *Кабашнікаў К. П.* Малыя жанры беларускага фальклору ў славянскім кантэксце. Мн.,1998.
4. *Лакофф Дж., Джонсон М.* Метафоры, которыми мы живём // Теория метафоры. М., 1990.
5. *Малоха М.* Фразеологизмы с концептом “дерево” в зеркале народной культуры. Мн.,1998.
6. *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. М.,1976.
7. Українські народні загадки. Кіїв. 1963.
8. *Фрейденберг О. М.* Миф и литература древности. М.,1978.

Елена Архипова

СПЕЦИФИКА ИЗОБРАЖЕНИЯ ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО СОСТОЯНИЯ ГЕРОЕВ ВОЛШЕБНОЙ СКАЗКИ

В последнее время все больше исследователей обращается к проблеме психологизма в литературе. При этом, говоря об истории возникновения психологизма, литературоведы практически не рассматривают роль фольклора, ограничиваясь общими замечаниями по поводу «ранних художественных культур» [3, *51-55*].

Внутренний мир человека долгое время скрывался за показом внешних действий и событий. По выражению М. Бахтина, на ранних этапах культуры человек был «весь сплошь овнешнен» [2, *477*], в нем нечего было раскрывать и выяснять, потому что внутренний мир и внешние действия лежали в одной плоскости. Более того, события оказывались важнее, чем переживания по их поводу. И именно в фольклоре, как утверждает Д.Лихачев, появляются попытки скинуть «одежду действий» и обнажить душу человека [4, *64—69*]. Поэтому без исследования психологических изображений в фольклорных произведениях не представляется возможным создать целостную картину истории развития психологизма и проследить эволюцию способов и средств передачи психологизма в литературе.

Анализ особенностей передачи психологических состояний персонажей волшебной сказки, способов и средств изображения внутренних переживаний героев, связи между спецификой изображения внутреннего мира персонажей и мировоззрением их создателей позволяет глубже понять характерные черты стиля данного жанра.

Волшебная сказка – это особый мир, таинственный, иногда страшный, но неизменно притягательный и яркий. В этом мире всякий предмет может оказаться волшебным, каждая встреча – судьбоносной, любое действие – решающим. Мы всюду окружены испытателями и испытуемыми, вся наша жизнь в любой момент есть испытание [6, *208*], поэтому жить надо так, чтобы с честью его выдержать, – такова мудрость волшебной сказки. Перед нами предстает галерея героев двух противоположных типов – положительного и отрицательного. Характеристикой героев являются их цели и действия: если они благородны, то благородны и мысли героя, если нет – то герой оказывается «ложным» и его ждет наказание. Следует заметить, что создатели сказки оценивали поступки героев с точки зрения принципов, разработанных еще в древности. Так, удачная кража волшебных предметов характеризовала героя с положительной стороны, так как добыл он их с помощью своей *смекалки*. Говоря о проблеме хитрости, В. Пропп замечал, что это качество героизируется [6, *213*]. Хитрость – это то, что

простой человек может противопоставить силе природы или могуществу людей, облеченных властью. Поэтому, когда Елена Премудрая говорит солдату: «Я хитра, а ты и хитрей», это означает и высокую характеристику, и конец испытаниям, и награду – женитьбу на царевне.

На специфику изображения переживаний действующих лиц накладывал отпечаток эпический стиль русской волшебной сказки. В ней воспроизводились внешние действия героя, и через рассказ о том, что герой делает, можно было понять, что он чувствует, чем движим в своих поступках [7, *44*]. Волшебная сказка не описывает и не характеризует, она стремится к действию. Следовательно, внутренний мир героя является настолько, насколько он проявляется во внешних действиях. Отсюда – «глагольность» в передаче эмоций. Например, при передаче нетерпения: «*не могла на месте усидеть, скоро к рыбакам подбегала, за руки хватала...*» [5, *221*].

Огромное значение имеет и форма бытования сказки. Ее *рассказывали*. Артистизм рассказчика плюс фантазия слушателя – и простое обозначение чувства превращается в рассказ об этом чувстве. А слушателям и не надо подробностей: они *переживают* вместе с героем и жаждут действий. Традиционность формулировок передачи психологических состояний вызывает из эмоциональной памяти слушателей «нужную» реакцию на эту формулу. Например, гиперболизированная передача переживаний героев при любых затруднениях во всех сказках передается с помощью плача. И когда рассказчик повествует, что Иван-царевич «*заплакал горькими слезами*», то слушатель понимает, что герой испытывает «*скорбь великую*». Таким образом, не зная середины, эмоции чаще всего передаются в их максимальном проявлении, не зная индивидуализации, герои наделяются стандартными чувствами и стереотипным характером их выражения. Например, переживания Ивана-царевича, которые он испытывал, когда добывал смерть Кощея, переданы так: «*Испугался Иван-царевич, что отпустил зайца, призадумался, а волк, которого не убил он, кинулся за зайцем, поймал и несет к Ивану-царевичу. Он обрадовался, схватил зайца, распорол его и как-то оробел: утка спорхнула и улетела. Он пострелял, пострелял – мимо! Задумался опять <...> обрадел <...> Закручинился опять*» [5, *181—182*].

Итак, сказочники воспроизводили движения души человека, называя их или фиксируя в действиях, то есть при помощи тех средств, которые впоследствии «представят» «косвенную» и «суммарно-обозначающую» (по терминологии А. Есина) формы психологизма [3, *12—14*]. При «косвенной» форме мы узнаем о внутреннем мире героя через внешние симптомы (речь, мимику, жесты, действия и т. д.): «*все руками схлопали: кака красавица!*» [5, *386*]. При «суммарно-обозначающей» форме автор называет те чувства, которые переживает герой, не показывая их: «*крепко удивился*» [5, *288*].

Конечно же, чаще всего эти два способа взаимодействуют: «*стала плакать, тосковать, совсем с лица переменилася*» [5, *224*].

Названные формы и средства позволяют ярко и лаконично передавать психологические переживания сказочных героев: «*вдруг ей сделалось грустно, тяжко*» [5, *226*]. С их помощью акцентируется внимание на психологической мотивировке переживаний или действий: «*рассердился, обвенчал их и велел посадить обоих в бочку <...> и пустить на воду*» [5, *210*], «*испугавшись смерти, обещалась им и клялась всею святынею, что будет говорить так, как ей велено*» [5, *220*]. Когда сказочный герой оказывается в безвыходной ситуации, рассказчик прибегает к средствам, благодаря которым подчеркивается интенсивность переживания: «*слезно плачет*», «*горько-горько плачет*» [5, *334*]. В свою очередь указание на внутренние переживания и чувства может сопрягаться с описанием динамической и эмоциональной реакции: «*чуть не прыгнула от радости, взяла коробочку. Стала ее целовать-миловать, крепко к сердцу прижимать*» [5, *331*].

Следует отметить, что в сказках могут использоваться те же приемы психологического изображения, что и в лирических песнях, хотя и в значительно меньшей степени. Например, сказка не чуждается метафорической образности: «*защемила его зазноба сердечная*» [5, *590*]. В ней можно встретить устойчивые сравнения, стилистически соотносимые с песенной лирикой: «*ровно как по сердцу резануло*» [5, *232*]. Иногда фоном эмоционально-психологического состояния героев становятся природные явления, и в таком случае синтаксическая конструкция принимает вид образного параллелизма: «*Царь обрадовался, козленочек тоже – так и прыгает, в саду все зазеленело и зацвело*» [5, *380*]. Если в песенном параллелизме сопоставляются два ассоциативно взаимосвязанных мотива, то в эпике связь между частями носит причинно-следственный характер, то есть в содержательном плане она определяется развитием сюжета и разрешением конфликта.

Даже столь беглое рассмотрение проблемы изображения психологических состояний героев волшебной сказки позволяет сделать следующие выводы:

1) Волшебносказочная поэтика выявления человеческих мыслей и чувств имеет существенные отличия от песенной поэтики.
2) Под психологическим изображением в сказке следует понимать изображение переживаний героев, которые передаются преимущественно в «косвенной» и «суммарно-обозначающей» форме, при явном преобладании прямых определений душевных состояний. Круг переживаний не велик, и для их обозначений часто используются традиционные формулы.
3) Изображение психологических состояний героев является одним из важнейших способов создания образа героя и напрямую связано с

особенностями типизации, обусловлено жанровыми канонами сказки и, отчасти, формой бытования – рассказыванием.

4) Изображение психологических состояний героев волшебной сказки отражает взгляды народа на психологию человека, а значит, раскрывает морально-этические воззрения народа.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Андреев А. Н.* Целостный анализ литературного произведения: Учебное пособие для студентов вузов. Мн., 1995.

2. *Бахтин М. М.* Эпос и роман // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М, 1975.

3. *Есин А. Б.* Психологизм русской классической литературы: Книга для учителя. М., 1988.

4. *Лихачев Д. С.* Человек в литературе Древней Руси // Лихачев Д. С. Избранные работы: В 3 т. Т. 3. Л., 1987. С. 7—95.

5. Народные русские сказки: Из сборника А. Н. Афанасьева. М., 1982.

6. *Пропп В. Я.* Русская сказка. М., 2000.

7. Фольклор как искусство слова: Сб. статей // Под ред. проф. Н. И. Кравцова. Вып. 2. М., 1969.

Галина Малахова

«ИНОЙ» МИР В ВОЛШЕБНОЙ СКАЗКЕ И В БИБЛИИ: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ

Тайна смерти и посмертного существования была одной из определяющих идей языческого мировоззрения. Не случайно со времени первого появления человека и до сегодняшних дней ни одно явление не вызывало в нем столько сильных эмоций и такого напряженного процесса мысли, как смерть. Это странное, непонятное явление, идущее коренным образом вразрез с самыми сильными инстинктами живого существа, логическое отрицание всего существующего и самого смысла существования [3, *32*]. Несмотря на всевозможные достижения науки, смерть и посмертное существование в наше время остались такими же непонятными и неразгаданными, как и две тысячи лет назад.

Все вышесказанное и определило выбор нами данной темы. Общепризнанно, что волшебная сказка сохранила в себе элементы языческого мировосприятия, тогда как в Библии (Священном писании) представлена совсем иная – христианская – картина мира. Тем не менее, эти тексты являются памятниками мировоззрения древних людей, в них отражены представления о жизни и смерти, о переходе в «иной» мир.

Выявить моменты совпадения и различия в изображении «иного» мира в волшебной сказке и в Библии – цель нашей работы.

Появление «иного» мира в сказке, на наш взгляд, было обусловлено попыткой объяснить или приблизить к себе эту страшную «иную» реальность. Позже идея посмертного существования перейдет в новое мировоззрение – христианское – и воплотится в идею Нового Иерусалима. В качестве объектов сравнения мы выбрали такие формы изображения «иного» мира, как тридесятое царство в волшебной сказке и Новый Иерусалим в Библии. Общность внутренней организации этих «структур» позволяет выделить следующие критерии для сравнения:

1) основания постройки;
2) преобладающий цвет;
3) дополнительный материал;
4) система ограждения;
5) ландшафт;
6) условия попадания вовнутрь.

Прежде чем приступить к анализу, необходимо указать на особенности изображение «иного» мира в волшебной сказке. Так, сказка – это повествовательное произведение о вымышленных лицах и событиях, преимущественно с участием волшебных (фантастических) сил. Сказки позволяют понять представления язычников о пособниках смерти, о путях, ведущих в потусторонний мир, о грани между земным и «вечным» мирами и о способах преодоления этой грани, о помощниках в долгом и трудном пути на «тот» свет. Например, у славян не существует ясного или единообразного представления относительно места расположения потустороннего мира и путях на «тот» свет. Отметим, что представление о двух мирах имеется во всех религиях, начиная с древних и заканчивая христианством. Оно составляет одну из основ религиозного мышления. Чаще всего смерть понимается как жизнь с обратным знаком. Человек уподоблял смерть жизни, она была для него лишь границей, после которой начиналась «новая жизнь» в «новом мире». Все эти представления в той или иной степени нашли свое отражение в волшебных сказках.

Сказка очень наивно, но совершенно точно выражает суть дела, говоря: «И там мир такой же, как у нас». Человек переносит в иное царство не только свое социальное устройство, но и формы жизни, и географические особенности своей родины. Так, например, островитяне представляют себе иной мир в виде острова. Как указывает В. Я. Пропп, дворцы явно идут от мужских домов – лучших построек селения [4, *45*]. Но человек переносит туда же и свои интересы: для охотника это царство населено животными. Иными словами, «иной» мир представляется в зависимости от окружающей природы и основного занятия народа или под водой, или на горах, или далеко за горизонтом и т. д. Царство здешнее и нездешнее весьма похожи

друг на друга, но есть и разница: в «ином» мире никогда не прекращается обилие дичи.

Человек переносит в «иной» мир не только формы своей жизни, но и свои идеалы. В борьбе с природой он слаб и то, что не удается здесь, может удасться там. С появлением садоводства и в “ином” мире появляются сады и деревья, и эти деревья уже обеспечивают потребление без применения труда [4, *104*].

Царство, в которое попадает герой, отделено от отцовского дома непроходимым лесом, огненной рекой, морем, пропастью, куда герой проваливается или спускается. Это – тридесятое царство или «иное», небывалое государство. Сюда герой приходит за похищенной красавицей, за диковинами, за молодильными яблоками и оживляющей и целящей водой, дающими вечную молодость и здоровье. Это царство может располагаться либо под землей, либо на горе, либо под водой. В нем растут сады, которые постоянно плодоносят. Есть в тридесятом царстве и постройки, причем это, как правило, всегда дворцы. Дворец здесь чаще всего золотой, но встречается упоминание о мраморных или хрустальных дворцах. Такой дворец неприступен: «*И усмотрел вдали дворец хрустальный, обнесен такою же стеною вокруг*» [4, *56*]. Животные, находящиеся в этом дворце, также золотые: например, свинка – золотая шерстинка, утка – золотые перышки, золоторогий олень. Золото фигурирует так часто, в таких разнообразных формах, что тридесятое царство можно с полным правом назвать золотым. Есть еще одна особенность в его изображении. Так, если похитителем царевны является животное, то это животное уносит ее к себе в свое царство, где никаких людей нет. Так как похитителем чаще всего является змей, то и это царство является царством змеиным: «*Долго-долго шел он за клубочком, много лет пролетело, и зашел в такую землю, где нет ни души человеческой, ни птиц, ни зверей, только одни змеи кишат. То было царство змеиное*» [4, *67*].

На смену языческому мировоззрению пришло мировоззрение религиозное, в частности христианское. Христианство трактует проблему смерти и посмертного существования таким образом: если человек праведно проживет жизнь земную, то на небесах получит вознаграждение – жизнь райскую. Посмертное существование представляется здесь в виде Нового Иерусалима – всеобщего царства Света и Блага. Вот его описание: «*И низвержен был дракон древний змий, называемый диаволом и сатаною, обольщающий всю вселенную, низвержен на землю, и ангелы его низвержены с ним. Он взял дракона, змия древнего, который есть диавол и сатана, и сковал его на тысячу лет. И смерть и ад повержены в озеро огненное. И я, Иооми, увидел святой город Иерусалим, новый, сходящий от Бога с неба, приготовленный как невеста, украшенная для мужа своего. Он имеет славу Божию; светило его подобно драгоценнейшему камню, как бы камню яспису кристалловидному. Стена его построена из ясписа, а город*

был чистое золото. Основание стены города украшено разными разноцветными камнями: основание первое – яспис, второе – сапфир, третье – холекидон, четвертое – смарагд, пятое – сардоникс, шестое – сардолик, седьмое – хризолиор, восьмое – вирили, девятое – топаз, десятое – хрисопрас, одиннадцатое – гиацинт, двенадцатое – аметист. А двенадцать ворот – двенадцать жемчужин: которые ворота были из одной жемчужины. Улицы города – чистое золото, как прозрачное стекло. И показал мне чистую реку воды жизни, светлую, как кристалл, исходящую от престола Бога и Агнца. Среди улицы его, и по ту и по другую сторону реки, древо жизни, двенадцать раз приносящее плоды, дающее на каждый месяц плод свой; и листья дерева – для исцеления народов. И ночи не будет там…» [1, Откров.: Гл. 21, *21-22*].

Как видим, и дворец в сказочном царстве, и Райский Город построены из драгоценных камней различной окраски и формы. Преобладающий цвет в описании этих построек – «золотой». Как было сказано выше, предметы, которые приносит сказочный герой из тридесятого государства в свой мир, тоже золотые. Так же, как и дворец в тридесятом царстве, Райский город окружает прочная стена: «*Он имеет большую и высокую стену, имеет двенадцать ворот… Стена города имеет двенадцать оснований, и на них имена Двенадцати Апостолов Агнца*» [1, Откров.: Гл. 21]. Как мы помним, именно в сказочном царстве находится источник живой воды. И тут же читаем в Библии: *«…показал мне чистую реку воды жизни, светлую, как кристалл…*» [1, Откров.: Гл. 21]. Есть в Новом Иерусалиме и Древо Жизни, которое является источником изобилия и благоденствия. Этот мотив также весьма распространен в волшебных сказках. И если уж говорить о самом Рае, то он представляется в виде цветущего сада с вечнозелеными деревьями. Как мы помним, основой пейзажа волшебной сказки являются сады и луга с прекрасными цветами. Вот основные черты, объединяющие Новый Иерусалим с тридесятым царством. Теперь же следует обратить внимание на некоторые различия.

Для того, чтобы попасть в тридесятое царство, нужно победить змея (дракона). Чтобы увидеть Новый Иерусалим, нужно, чтобы погиб Змей (Сатана), Великий Дракон. На наш взгляд, дракон в сказке символизирует собой смерть как явление физическое, эту смерть можно победить силой. А вот Сатана, Диавол олицетворяет духовную смерть человека, разрыв гармонических отношений с Богом. И пока человек не будет стремиться к чистоте своих помыслов, не будет пытаться дотянуться до идеала Всеобщего Света и Любви (т.е. Бога), достижение Нового Иерусалима невозможно. Все в описании Нового Иерусалима произошло светом Божией Благодати, пропущено через призму христианского мировоззрения. И это также является отличительной чертой Нового Иерусалима, привнесенной христианством. В Райском городе на стенах находятся апостолы, что также является исключительно христианским элементом.

Из всего сказанного можно сделать вывод, что и Новый Иерусалим, и тридесятое царство – это гармоничные структуры, отличающиеся целостностью. Но если тридесятое царство в сознании людей воспринимается как попытка «приручить смерть», то Новый Иерусалим – это прообраз идеального общества, идеального существования после смерти, то, что человек пытался достичь, в чем, на наш взгляд, и заключается их существенное отличие.

ЛИТЕРАТУРА

1. Библия. М., 1998.
2. *Велецкая Н. Н.* Языческая символика славянских архаических ритуалов. М., 1978.
3. *Еремина В. И.* Ритуал и фольклор. Л., 1991.
4. *Пропп В. Я.* Исторические корни русской волшебной сказки. М., 2000.

Марыя Касцюкова

АСЭНСАВАННЕ ПРАБЛЕМЫ ЖЫЦЦЯ І СМЕРЦІ Ў КАЗКАХ

Казкі вядомы кожнаму чалавеку з дзяцінства. Усе мы так ці інакш у сваім жыцці сутыкаліся з казкай. Пазнаёміўшыся аднойчы з яе героямі, мы шчыра верылі ў іх існаванне. Казачныя персанажы суправаджаюць нас усё жыццё. З узростам чалавек пераглядае свае жыццёвыя каштоўнасці і стаўленне да рэчаіснасці. З цягам часу свет змяняецца, эвалюцыянуе грамадства, а казачныя вобразы працягваюць жыць. Яны здаюцца нам вечнымі і бессмяротнымі. У свядомасці людзей Баба Яга ўспрымаецца як адмоўны вобраз, а Іван-дурань - разумнейшым за ўсіх іншых. Дык у чым жа сакрэт вечнасці казачнага эпасу? Што робіць яго бессмяротным?

Казка бярэ пачатак у глыбокай старажытнасці. На працягу стагоддзяў яна з'яўлялася той крыніцай, у якой адлюстроўвалася жыццё людзей. Звярнуўшыся аднойчы да казкі, чалавек зрабіў яе своеасаблівай хрэстаматыяй, па якой вучылася не адно пакаленне. У ёй найбольш дасканала спалучыліся погляды людзей на свет, іх мары і імкненні тлумачыць з'явы рэчаіснасці. Менавіта таму, пазнаючы свет, дзеці цягнуцца да казкі як да універсальнай энцыклапедыі, дзе можна знайсці адказы на хвалюючыя пытанні. Сярод казак асабліва вылучаюцца чарадзейныя, фантастыка якіх мела ў сваёй аснове рэальнасць, шчырую веру чалавека ў сапраўднасць казачных падзей.

Жыццёвыя рэаліі ў казках адлюстраваліся ўсебакова, але асаблівую нішу займаюць погляды чалавека на неспазнанае, нязведанае. Апошняе

звязана з асэнсаваннем катэгорыі смерці, якая нібы падкрэслівае перавагу прыроды над чалавечай існасцю. Чалавек аказваецца бездапаможным.

Пасля смерці, па ўяўленнях продкаў, душа пакідала цела назаўсёды. Яна альбо адлятяла ў вырай, альбо перасялялася ў нейкую рэч, новае цела, альбо заставалася жыць у магіле. Менавіта такую канцэпцыю стаўлення чалавека да смерці мы назіраем у казках.

У казцы персанажы падзяляюцца на станоўчых і адмоўных. Калі памірае станоўчы герой, то ён заўсёды ажывае; калі гіне зло, то яно знікае бясследна. У гэтым і заключаецца ідэя перамогі дабра над злом, якая для казачнага жанру з'яўляецца аксіёмай.

У казцы мяжа паміж смерцю і жыццём даволі рухомая, герой вольна перамяшчаецца паміж тым і гэтым светам. Умовай такога перамяшчэння неабявязкова з'яўляецца гібель героя, іншы раз гэтаму спрыяюць пэўныя абставіны: герой здабывае нейкую рэч, выратоўвае ці сватае дзяўчыну. Так ён можа апынуцца на тым свеце не загінуўшы.

У любым выпадку галоўны герой звязаны са светам мёртвых. Ён ходзіць на могілкі да бацькі, на могілкі да маці ідзе галоўная гераіня. Галоўны герой сустракаецца з Бабай Ягой (гаспадыняй іншага свету), гераіня – з Марозам (персанажам, звязаным з царствам мёртвых). Памочнікі герояў таксама былі пасрэднікамі паміж светам мёртвых і светам жывых. У гэтай ролі маглі выступаць конь, воўк, крумкач, бык і іншыя. Такім чынам, сувязь з царствам мёртвых – вытворнае ад культу продкаў, складнікам якога выступае ўяўленне аб непарыўнай сувязі з родам, са сваімі каранямі. Чалавек, які не абрывае гэтыя карані, не губляе гэтай сувязі, заўсёды мацнейшы за іншых, ён заўсёды можа разлічваць на падтрымку і дапамогу памерлых родзічаў.

Сярод сюжэтаў, звязаных са смерцю станоўчага персанажа ў фантастычных казках, можна вылучыць некалькі ліній:

1. Герой, часта малодшы брат (царэвіч, царскі зяць, сялянскі сын), гіне ад рук сваіх старэйшых братоў, царэвічаў, іншых царскіх зяцёў, сыноў купчыхі («Цудоўная дудка», «Воўк», «Залаты птах»).
2. Герой гіне ад рукі высватанай ці вызваленай ім дзяўчыны («Залатое пяро», «Тром сын безыменны»).

Крыху іншае становішча назіраецца ў выпадку смерці галоўнай гераіні:

1. Гераіня гіне ад рук сваіх сясцёр, родных альбо не («Як па ягадкі сястрычкі хадзілі», «Залатая яблынька»);
2. Мачыха ператварае гераіню ў нейкую істоту («Бурэня», «Пра бараньку»).

У казках, дзе ў галоўнай ролі выступае дзяўчына, вылучаецца яшчэ адна сюжэтная лінія: гіне не галоўны герой, а яго памочнік («Залатая яблынька» і інш.).

Загінуўшы, малодшы брат застаецца заўжды адзін. Яго цела пакінута недзе ў лесе, а душа знікае ў невядомасці. Калі галоўнага героя забівае ўратаваная ім дзяўчына, то ён і ў гэтым выпадку застаецца ў адзіноце. Цела яго звычайна пагружаюць у нейкую вадкасць (кіпячае малако, смала) – медытатыўнае рэчыва.

Гераіня, якая загінула, не менш адзінокая. Ёй нібы процістаіць увесь жывы свет: мачыха, сёстры, бацька. Адзіная падтрымка, на якую яна можа спадзявацца, - дапамога з царства мёртвых. У асаблівай адзіноце знаходзіца гераіня, чыя душа перасяляецца ў нейкі прадмет. У адрозненне ад памерлага героя, яна бачыць і ўсведамляе ўсе навакольныя падзеі, але супрацьстаяць несправядлівасці не мае магчымасці.

Такім чынам, герой, які загінуў, адзяляецца ад свету жывых і не трапляе ў царства мёртвых. Складанасць заключаецца ў тым, што ён не прыняты ні тым, ні гэтым светам. Ён ужо загінуў, але загінуў не да канца, бо цела не пахавана, а душа, апынуўшыся на сумежжы двух светаў, выключна адзінокая, бездапаможная і безабаронная. Часовая смерць – гэта сімвалічны стан адзінства быцця і небыцця: старога героя ўжо няма, як няма яшчэ і новага. У гэты момант у казцы губляецца галоўны персанаж. Герой знаходзіцца па-за звыклымі рэаліямі. Колькі цягнецца такое становішча – невядома, але героя заўжды ратуе яго дабрыня і шчырасць. Станоўчыя ўчынкі, зробленыя ім перад смерцю, не знікаюць разам з персанажам, а нібы праламляюцца і праецыруюцца на другое жыццё, пасля новага нараджэння. «Смерць выпрабоўваецца як жыццё з адваротным знакам» [2, *183*]. Такім чынам звязваюцца два светы - жывых і мёртвых: іх яднае дабро. Сувязную ролю адыгрываюць і памочнікі галоўнага героя: воўк, крумкач, конь і інш. Гэтым персанажам, паводле ўяўленняў продкаў, уласціва функцыя медыятараў. Таму памочнікі-пасрэднікі нібы знаходзяцца на адным узроўні быцця з галоўным героем, у адной прасторы. Дзякуючы дваістай сувязі з тым і гэтым светам яны ў стане дапамагчы герою.

З вобразамі памочнікаў (асабліва ваўка і крумкача) звязаны матывы жывой і мёртвай вады, якую яны шукаюць дзеля ўратавання героя. У народных уяўленнях вада - «адна з першых стыхій светабудовы, крыніца жыцця, сродак магічнага ачышчэння. Разам з тым водная прастора асэнсоўвалася як мяжа паміж тым і гэтым светам, шлях у замагільны свет» [3, *386*].

Такім чынам, роля жывой вады, здаецца, зразумелая, а навошта ж тады мёртвая вада? Чаму героя спачатку апырскваюць мёртвай вадой, а потым толькі жывой? У. Я. Проп даў наступнае тлумачэнне: «Мёртвая вада яго нібы дабівае, пераўтварае яго ў канчатковага мерцвяка. Гэта свайго роду пахавальны абрад, які адпавядае абсыпанню зямлёй. Толькі цяпер ён – сапраўдны памерлы, а не істота, якая лунае паміж двума светамі» [1, *198*]. Пасля такой канчатковай гібелі на героя аказвае ўздзеянне жывая вада. Яна не проста ажыўляе цела, а дае магчымасць чалавеку нібы нарадзіцца ізноў.

Пасля такога нараджэння герой часта мяняе сваю знешнасць (часам да непазнавальнасці). Такім чынам, душа застаецца, яна бессмяротная, а вось яе абалонка (цела) становіцца новым. Такога ж роду пераўтварэнні адбываюцца і пры рассяканні героя на часткі, толькі тут у якасці магічнага сродку, акрамя вады, можа выкарыстоўвацца кіпячае малако (радзей – смала, дзёгаць) («Залатое пяро» і інш.). Па ўяўленнях славян, агонь асацыяваўся з продкамі, з душамі памерлых [5, *385*]. Менавіта таму кіпячае малако надзялялася ў казках чароўнай здольнасцю як дабіць, так і ўзнавіць героя, перасяліць яго душу ў новае, лепшае цела, надаць прыгажосць і сілу.

Душа загінуўшай гераіні часта знаходзіцца каля сваёй магілы, перасяліўшыся ў нейкае дрэва. Калі ж гібель адбываецца праз пераўтварэнне ў жывелу, рыбу, птушку, то душа адпаведна перасяляецца ў адну з гэтых істот. Тут працэс гібелі менш складаны, але больш драматычны. Душа не вагаецца паміж светамі ў нябыцці, але яна церпіць іншыя мукі, бачыць зло і несправядлівасць, але не ў стане нічога зрабіць. Гераіня бездапаможная, адзінокая. Яе душа пакутуе. Гэта нагадвае становішча міфалагічнага ваўкалака, які, маючы звярынае аблічча, не прыняты жывёламі. Ажыўленне гераіні адбываецца праз знішчэнне другаснага вобраза, які з'яўляецца яе месцам знаходжання, той абалонкі, у якую перасялена яе душа. Так, у казцы «Як па ягадкі сястрычкі хадзілі» на магіле дзяўчыны, забітай сёстрамі, вырастае дрэўца, з якога робяць дудачку. Праз музыку душа дзяўчыны апавядае пра падзеі, што адбываліся з ёю. Пасля таго як дудку ламаюць, дзяўчына ажывае, вяртае сабе былое аблічча. У казцы «Бурэня» дзяўчына-лісічка вяртае сябе чалавечы выгляд тады, калі яе муж паліць «ліскі» (скуру). Такога кшталту пераўвасабленні былі непасрэдна звязаны з уяўленнямі нашых продкаў аб суадносінах жыцця і смерці.

Гібель ускоснага героя – яшчэ адно таму яскравае пацверджанне. У казках, дзе галоўнай гераіняй з'яўляецца дзяўчына, у ролі яе памочнікаў выступаюць бычок, цялушка, кароўка. Звычайна іх апякунства выкрываецца, жывёл забіваюць, але памочнікі не пакідаюць дзяўчыну сам-насам у процістаянні са злом. Так, у казцы «Залатая яблынька» памочнік-бычок быў зарэзаны, але ён не знік бясследна пасля сваёй смерці. Дзяўчына садзіць знойдзенае ў печані бычка зярнятка, з якога вырастае яблыня. Дзякуючы гэтаму дрэву, дзяўчына знаходзіць сваё шчасце. Сімволіка дрэва ўвогуле вельмі важная ва ўяўленнях старажытных людзей. Яно надзялялася «якасцямі універсальнага медыятара» [5, *60*]. Такім чынам, і ў гэтай казцы дабро ўсе роўна бярэ верх, застаецца існаваць, нягледзячы ні на што.

З самага пачатку казкі героі праходзяць складаны шлях развіцця, эвалюцыянуюць на працягу ўсяго твора. Мы можам назіраць, як дабро расце і ўдасканальваецца, зло ж – паступова дэградуе і змяншаецца. На сваёй жыццёвай дарозе станоўчы герой сустракае шэраг перашкод. Ён вымушаны пераадольваць не адно выпрабаванне. Выпрабаванне адзінотай найбольш цяжкае. Душа чалавека знаходзіцца адна ў нязведанай прасторы быцця. Яна,

пакінутая ўсімі, не памятае мінулага і не ведае аб будучым. Ці не такі стан мы назіраем, калі чалавек прыходзіць у гэты свет і пакідае яго? Нараджэнне і смерць – гэта і ёсць выпрабаванне адзінотай.

Пераадольваючы ўсе складанасці жыцця і такім чынам самаўдасканальваючыся, герой, аднак, не робіць гэтага за нечы кошт. Ён эвалюцыянуе, дзякуючы сваім асабістым сілам, патэнцыяльным магчымасцям свайго ўнутранага развіцця, сваім перамогам над злом, праходзіць працэс ачышчэння душы і аднаўлення цела. Яго гібель – з'ява хутчэй урачыста-сакральная, таямнічая, неабходная дзеля канчатковай перамогі над злом, чым трагічная. Паміранню і ўваскрэсенню нашыя продкі прыпісвалі набыццё магічных якасцяў [1, *93*]. Такім чынам, казачны герой нібыта праходзіць праз містэрыю пазнання акаляючага свету і, разам з тым, далучыўшыся да таямніц быцця, ён набывае цэласнасць і гарманічнасць уласнага існавання.

ЛІТАРАТУРА

1. *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986.
2. *Пропп В. Я.* Фольклор и действительность: Избранные статьи. М., 1976.
3. Славянские древности: Этнолингвистический словарь. В 5-ти томах. Т. 1. М., 1995.
4. Славянские древности: Этнолингвистический словарь. В 5-ти томах. Т. 2. М., 1999.

Ганна Серэхан

АСАБЛІВАСЦІ ПСІХАЛАГІЧНАГА АДЛЮСТРАВАННЯ ВОБРАЗА ЗАМУЖНЯЙ ЖАНЧЫНЫ Ў БЕЛАРУСКІХ СЯМЕЙНА-БЫТАВЫХ ПЕСНЯХ

Адзін з асноўных тэматычных радоў сямейна-бытавой лірыкі – песні замужняй жанчыны, прысвечаныя роднаму дому. У сучаснай фалькларыстыцы дастаткова грунтоўна даследавана паэтыка такіх песень, раскрыта семантыка і зроблены спробы вывесці генезіс асобных вобразаў. Аднак вельмі нямногія даследчыкі прысвячаюць свае працы разгляду не толькі сродкаў выяўлення пачуццяў, але і аналізу саміх гэтых пачуццяў, вызначэнню матываў тых ці іншых учынкаў замужніцы, яе рэакцый на раптоўныя змены свайго грамадскага становішча і адносін да былога, роднага, дарагога.

Мэтай нашага разгляду з'яўляецца спроба «рэканструяваць» псіхалагічную аснову паводзін замужняй жанчыны і яе адносін да роднага дому (адзначым, што **псіхалагічнае** звязана з рухамі душы, пачуццямі, перажываннямі). Лічым мэтазгодным выкарыстаць параўнальны метад аналізу: супастаўленне адных і тых жа вобразаў у розных песнях, асабліва ў варыянтах адной песні, вельмі часта дае магчымасць праясніць іх змест, дазваляе узаемадапаўняць або, наадварот, абвяргаць уяўныя сувязі паміж

імі. Больш яскрава прасачыць рухі псіхалагічнага свету гераіні дазволіць аналіз сэнсу паралелізмаў, параўнанняў і іншых мастацкіх тропаў.

Пры вывучэнні тэкстаў сямейна-бытавых песень звяртае на сябе ўвагу адна акалічнасць: жанчына, якой лёсам наканавана быць гаспадыняй дома, амаль ніколі не з'яўлялася гаспадыняй свайго ўласнага жыцця. І справа тут не толькі ў тым, што беларуская сялянка ў дарэвалюцыйнай Расіі, як піша І.К. Цішчанка, «не мела маральнага і звычаёвага права выбіраць сабе спадарожніка жыцця» і «ўся трагедыя ў тым, што сялянская дзяўчына выходзіла замуж не па любві, не па сваёй волі» [3, *5*]. Па-першае, у дарэвалюцыйны час не спынілася складанне і спяванне народных песень, а змест іх выклікае слёзы і цяпер, нягледзячы на тое, што згаданы звычай ужо даўно адышоў. Па-другое, калі параўноўваць «жаночыя» і «мужчынскія» песні пра сямейнае жыццё, то становіцца відавочным: мужчына таксама часта адчувае сябе нешчаслівым у сям'і, хоць у большасці выпадкаў сам выбірае жонку. Гэта няшчасце можа быць вынікам таго, што спадарожніца жыцця яму ўжо стала нялюба і ён мае другую жанчыну. Найбольш гаротным бачыцца мужчына ў прымацкіх песнях. Іх няшмат. Але змест іх вельмі важны для выяўлення галоўнай прычыны пакут, выражаных у шматлікіх «жаночых» песнях. Супаставім адпаведныя ўрыўкі з розных твораў:

Як прынёс прымак вады цешчы,
Не ўспеў жа ён сесці,
Ой, сказала яму цешча
Несці свіням есці.

Ой, бадай вашыя свіння
Усе паздыхалі, а хата згарэла,
Як мне гэта прымачае
Жыццё надаела.

Ой, рыкнулі сівы волы,
Із дубровы йдучы,
Заплакалі два прымакі,
З прымаў ўцякаючы [*, 1].

А ў полі вярба каласістая,
Мая свякруха наравістая:

Ой, не раз, не два не абедала,
Пакуль свякроўку пераведала.

Зарання ўстала, спаці не дае,
Работку скажа, сама спаці ляжа
[3, *104*].

Як бачым, галоўная прычына няшчасця тут – дэспатычнасць свякрухі і цешчы, маральны і фізічны прыгнёт у няродным доме. Гэта ідэя яднае вышэйназваныя і родныя ім песні. Як толькі мужчына трапляе ў чужы дом, ён таксама становіцца гаротнікам.

Зыходзячы з усяго гэтага, можна зрабіць вывад, што галоўная прычына драматызму становішча нявесткі не ў традыцыі выходзіць замуж па волі бацькоў, як гэта здаецца на першы погляд, хаця і гэта мае месца ў песнях, — прычыны ў іншых простых з'явах:

1) неабходнасць жыць у няроднай сям'і;

2) расчараванне ў мужы, якое можа быць выклікана любымі абставінамі.

Нават у сувязі з праблемай уплыву ўказаных акалічнасцей на фарміраванне тэматыкі лірычных народных песень можна вылучыць дзве асновы сюжэтаў такіх твораў: бацькі самі, без жадання дзяўчыны выдалі яе замуж за нялюбага; дзяўчына будуе жыццё па волі свайго сэрца.

Калі ў першым выпадку нявестка скардзіцца на бацькоўскі ўчынак і сваю горкую долю, нават гнеўна пратэстуе супраць прыгнёту чужых, то ў другім маладая жанчына, змяніўшы сваё грамадскае становішча, апынуўшыся ў няволі і адчуўшы, што яе надзеі на бестурботнае шчасце побач з каханым не апраўданы, часцей за ўсё пакараецца лёсу і імкнецца схаваць гора не толькі ад чужых людзей, а нават ад сваёй радні. Што ж прымушае яе замыкацца ў сабе? Здаецца, у гэтым няма ніякай таямніцы: яна сама ва ўсім вінаватая, а таму і не жаліцца. Але калі прыглядзецца больш уважліва да паводзін і слоў нявесткі, нельга спыніцца толькі на гэтай выснове. Звернемся да тэксту:

Едзьце, браткі, да сваёй хаткі,
Не кажыце маёй мамачцы,
Што мне жыці так трудненька.
Да скажыце маёй мамачцы,
Што хаджу я харашуханька,
Да хаджу я весялюсенька [2, *189*].

Здаецца, навошта ж падманваць родную маці, якая, наадварот, суцешыць, можа, нават заступіцца за дачку? Але ў наступнай песні гаворыцца:

Цішэй, брацейка, цішэй гавары.
Ты ж маю свякроўку не унараві.
Ты ж мае хатачкі не параўнуеш,
Ты ж маіх парогаў не паніжаеш.
Ты ж маёй вадзіцы не набліжаеш,
Ты ж маёй свякроўкі не задобрыш [2, *190*].

Як бачым, нявестка лічыць, што родныя не палепшаць яе становішча, а, заступаючыся, выклічуць яшчэ большае незадавальненне свекрыві і свёкра. Маладая замужніца прымае ўсю віну за нескладзеныя адносіны на сябе, сама сябе прымушае прыраўніваць мужаву сям’ю да роднай:

А свякроўка – як родная мамка,
А свякратка – як родненькі татка,
Дзеверахны – як родныя брахны,
А заўвіцы – як родны сястрыцы.
А нікому ніяк не ўгаджу...[2, *196*].

Яна, можна сказаць, «зраднілася» са сваім горам, не пратэстуе, бо **баіцца, каб не было горш**, і пакараецца сваёй долі:

Пайшла замуж сваёй воляй,

Стрэла мяне горка доля.
– Плыві, доля, за вадою,
А я, млода, за табою [2, *198-199*].

Шырокае поле для разважанняў на тэму гора-долі даюць песні, якія раскрываюць карціну наведвання дачкой маці. Адразу адзначым, што яны таксама маюць дваякае развіццё:

1) сустрэча адбылася;

2) сустрэча не адбылася або закончылася непаразуменнем.

Напачатку маладая замужніца выказвае намер ці жаданне паехаць да маці ў госці, выражанае пры дапамозе паралелізму:

Ды ўжо сонейка за бор коціцца,
Мне да матанькі ў госці хочацца [3, *285*].

Ой, коціцца, коціцца
Сонейка з гары.
Ой, хочацца, хочацца
У госці да радні [3, *293*].

Што яднае ўступы розных варыянтаў песні? На першы погляд, гэта ніякі і не паралелізм: проста малюецца карціна вечара, калі нявестка, парабіўшы гаспадарчыя справы, збіраецца наведаць матулю. Але заўважым: у кожным з варыянтаў песні ***штосьці коціцца з гары***. Магчыма, гэтая **гара** і ёсць сімвал таго самага **гора**, якім паланёная нявестка, тым больш, што ў адной з песень гаворыцца:

Горушка мая крутая,
Горушка маё бальшое.
Ніхто горушку не зроіць,
Ніхто горушка не зменіць [3, *90*].

У доказ прывядзем яшчэ адзін урывак:

Адкуль-адкуль месячык узойдзець,
Адтуль-адтуль мой татачка прыедзець.
Усходзіць месячык із загор'я.
Едзець татулька на падвор'е [2, *196*].

Такім чынам, у большасці песень гара ўвасабляе гора. Калі штосьці коціцца або выходзіць з-за гары, то гэта значыць, што для героя надыходзіць светлая хвіліна. Здаецца, вось і для нявесткі наступае гэты прасвет. Але часам сустрэча з маці, родным домам праходзіць, на першы погляд, парадаксальна. Гэта і ёсць тая другая лінія, па якой можа развівацца сюжэт, калі паразумення пры сустрэчы з маці не атрымалася. У шматлікіх песнях маці напрамую праганяе дачку з дома:

Ідзі, ідзі, доч мая,
З кім савет імела.
Ты савета маево
Слушаць ні хацела [*, *2*].

У іншых варыянтах яна гатова прыняць дачку, але цяпер ужо дачка-зязюлька не чуе маці:

Што гэта за птушачка жалабна пяе?
Калі наша дзіцятка – ляці к нам у двор.
Калі раба зязюлька – ляці ў шчэры бор.
Не пачула дочанька ды й матчыных слоў –
Паляцела дочанька ды й у шчэры бор [2, *197*].

Такая жаласлівая развязка абумоўлена павер'ямі, згодна з якімі прылёт зязюлі на сядзібу мог выклікаць гора. Так, напрыклад, калі зязюля сядзіць хвастом да дома і кукуе, гэта да добрай весткі, калі ж галавой – «кагосьці з сям'і кліча». Асабліва небяспечным лічылася трохразовае кукаванне [4].

Нягледзячы на тое, што вобраз зязюлі – шматгранны і ў кожным новым творы набывае новае адценне, свайго больш-менш вузкага сімвалізму ён не страціў. Гэтага нельга сказаць пра дрэвы. Прычым атрымліваецца, што і каліна, і рабіна, і вярба могуць сімвалізаваць адны і тыя ж з'явы. У прыватнасці, Н. Гілевіч піша: «Каліна (звычайна *чырвоная каліна* або *красная каліна* – у значэнні прыгожая) – гэта і вобраз дзяўчыны на выданні, нявесты <...> З асноўным сімвалічным значэннем вобраза каліны (маладая дзяўчына, адзінокая або няшчасная ў замужжы жанчына) супадае значэнне сімвалічнага вобраза рабіны. <...> Вярба (звычайна – нахілёная) сімвалізуе маладую дзяўчыну на выданні, або – часцей – няшчасную, гаратлівую жанчыну...» [1, *79-82*].

Дык якім жа канкрэтна сімвалам з'яўляецца тое ці іншае дрэва ў дадзеным выпадку? Вобразы дрэў у сямейна-бытавых песнях лёгка перастаўляюцца, мяняюцца месцамі:

Заквітней сабе хоць калінаю,
Заквітней сабе хоць чырвонаю...[2, *287*].
А стань жа ты там рабінаю,
Рабінкаю зяляненькаю [2, *287*].

Або:

...Я ж, малада, праводзіць пайду...
Ды стану ж я пад бярозкаю... [3, *302*].
...А сама стану пад яварам [3, *302*].

Іншая справа, што менавіта вобразы дрэў, а не траў ці кветак (за рэдкім выключэннем) увасабляюць жанчыну. Прычым вялікае значэнне маюць карані гэтага дрэва. Так, выраз «*зялёная вішня з-пад кораня вышла*» абазначае, што маладая дзяўчына адлучылася ад сваёй радні, сваіх «каранёў». Падмыванне каранёў дрэва вадою таксама азначае, што лёс адлучае нявестку ад родзічаў. Дарэчы, у лірычных песнях можна заўважыць своеасаблівае супрацьпастаўленне «птушка – дрэва» (магчыма, з аднаго боку, гэта азначае волю, свабоду перамяшчэння, з другога – няволю, прыкаванасць да чаго-небудзь). Так, калі нявестка збіраецца ў госці да маці, то ў песні з'яўляецца вобразная карціна «*А ў бару сасна калывалася...*» [3,

283] ці «*А бярозанька калыхалася...*» [3, *285*]. «Калывалася» – значыць, старалася адчуць волю. А вось ужо ў дарогу да родных маладзіца пазычае ў цецерука пер’е, у сокала – вочы, у зязюлі – крылы. Але і гэтыя атрыбуты нявестцы не дапамагаюць. Дарога ў той свет, дзе яна «*куры не чула, зораў не знала, работку парабіла*», ужо закрыта, а новы свет яе яшчэ не прыняў. На гэтым этапе асабліва балюча і востра ўспрымаюцца неасцярожныя словы і учынкі блізкіх людзей.

Такім чынам, можна зрабіць вывад: паводле сямейна-бытавых песень, галоўнай крыніцай трагічных перажыванняў нявесткі ў паслявясельны перыяд з’яўляецца неабходнасць жыць у нядродным доме. Усё новае параўноўваецца са старым, прывычным. А таму зразумелая цяга маладой жанчыны да роднай хаты, да блізкіх, характар узаемаадносінаў з якімі складваецца найперш у адпаведнасці з тым, па чыёй волі дзяўчына выйшла замуж. Характэрная рыса паводзін нявесткі – замкнёнасць ад свету і родных, абумоўленая няверай у паляпшэнне свайго становішча і страхам перад горшым. Акрамя таго, менавіта знешнія прычыны, магчыма, павер’і або маральныя ўстаноўкі, а не ўнутраны разлад губяць шчырасць ва ўзаемаадносінах паміж нявесткай і яе былым домам. Маладая нявестка – гэта пералётная птушка, якая знаходзіцца паміж мінулым і будучым і прымае на сябе іх жорсткае сутыкненне, не маючы ўласнага цяперашняга.

ЗАЎВАГІ

*1.Запіс зроблены аўтарам 21.07.2003 г. у в. Масявічы Лідскага раёна Гродзенскай вобласці ад Говар Любові Аляксандраўны.

*2. Запіс зроблены аўтарам 17.07.2003 г. у в. Лелюкі Іўеўскага раёна Гродзенскай вобласці ад Расейка Юзэфы Зыгмундаўны.

ЛІТАРАТУРА

1.*Гілевіч Н. С.* Паэтыка беларускай народнай лірыкі. Слова і вобраз. Паэтычны сінтаксіс. Гукапіс і рыфма. Мн., 1975.

2.Лірычныя песні / Уклад. і рэд. Н. С. Гілевіч. Мн., 1976.

3. Сямейна-бытавыя песні / Склад. І. К. Цішчанка. Мн., 1984.

4. www.pagan.ru

Р А З Д З Е Л 4

ФАЛЬКЛОР – ЛІТАРАТУРА - МОВА

Таццяна Кабржыцкая

ЛІТАРАТУРА І НАРОДНАЯ КУЛЬТУРА: ФАЛЬКЛОРНЫ МАТЫЎ ЯК ФОРМА І ІДЭАЛ У П'ЕСЕ ЯНКІ КУПАЛЫ «ТУТЭЙШЫЯ»

Сувязь мастацкай літаратуры з народнай творчасцю шматпланавая. Яна праяўляецца на розных функцыянальных зрэзах. Факты ўзаемадачыненняў можна знаходзіць праз сюжэтныя запазычанні, увядзенне ў тэксты мастацкай літаратуры асобных фальклорных матываў ці вобразаў, сімвалічнае пераасэнсаванне фальклорных міфалагічных першаэлементаў. Даследчыкі вылучаюць некалькі этапаў засваення літаратурай фальклорнага матэрыялу. Сярод іх называюцца стылізацыя, псіхалагічная інтэрпрэтацыя фальклорных матываў, пераасэнсаванне народнай міфалогіі.

Знітаванасць у творчасці Янкі Купалы аўтарскага мастацкага тэксту з фальклорнымі ўсходнеславянскімі традыцыямі – праблема вельмі важкая, і ўзнімалася яна ў навуковых даследаваннях неаднойчы. Так, заўважана, што народна-паэтычная першааснова прасочваецца ў рытміцы верша Купалы, праяўляецца праз культуру паэтычнага вобраза, моўна-выяўленчыя сродкі. Знаходзяць у песняра і трансфармацыю фальклорнага сюжэта, які складае асноўнае зместавае напаўненне твора. Са свайго боку падкрэслім, што ў рамантычных творах Купалы назіраецца збліжэнне фальклорнай і літаратурнай традыцыі, што выявілася ў некаторай стылізацыі, запазычанні фальклорных сюжэтаў, вобразаў галоўных герояў. У драматургіі Купалы фальклорны элемент можа набыць новую, аўтарскую сацыяльна-філасофскую напоўненасць.

Назіранні над п'есай «Тутэйшыя» дазваляюць яшчэ раз засведчыць шырыню купалаўскага народазнаўства і звярнуць увагу на арыгінальнасць яго праяў.

Падкрэслім, што адпраўным момантам пры падборы ключа, якім можна прыадкрыць завесу ў майстэрню пісьменніка, з'яўляецца вызначэнне жанра твора. Сваю п'есу «Тутэйшыя» Купала назваў «трагі-камічнымі сцэнамі». Гэты камедыйны твор падаў узор у беларускай літаратуры не столькі з'едлівага і асуджальнага, колькі аналітычнага смеху. Ёсць усе падставы меркаваць, што тут Купала засвоіў вопыт французкай і ўкраінскай

драматургічнай класікі — Мальера, Карпенкі-Карага і інш. Пры гэтым аналітычнасць, з улікам спецыфікі нацыянальных жыццёвых рэалій, стала мастком паміж уласна камедыйным і трагедыйным. У ім, як справядліва адзначалі даследчыкі, і крыецца прырода трагікамедыі [4, *434*]. Аналітычнасць, вядома, уключае ў сябе паняцці і інтэлектуальнасці, і філасафічнасці.

Інтэлектуальнасць п’есы Купалы раскрываецца праз некалькі народазнаўчых момантаў. У прыватнасці, Купала-драматург звяртаецца да арыгінальнага сюжэтнага выкарыстання філалагічнай тэмы. Філалогія, як вядома, уяўляе сабою сукупнасць навуковых падыходаў да спасціжэння духоўнай культуры народа, яе нацыянальных адметнасцей, якія засведчаны ў мове, народнай творчасці, мастацкай літаратуры. Згадаем геніальныя камедыі француза Мальера «Мешчанін у дваранах», украінскіх драматургаў І. Карпенкі-Карага «Марцін Баруля», М. Куліша «Міна Мазайла». Усе п’есы належаць да ўвогуле рэдкай і гэтым асабліва цікавай «філалагічнай камедыі». У беларускага і ўкраінскіх аўтараў тонкая назіральнасць, мэтаскіраванасць у раскрыцці лексічнага і стылёвага багацця роднай мовы дапамагаюць выказаць патрыятычныя пачуцці, абудзіць увагу чытача альбо гледача да аналітычнага ўспрымання моўных скарбаў роднага народа. Яскравая праілюстраванасць неахайнасці ў стаўленні да мовы, прыклады моўнай полісеміі, параўнальнай стылістыкі ў кожным з твораў уключаны ў развіццё сюжэта як прычынна абумоўленыя фактары. У Куліша яны спрыяюць станаўленню характараў маладых герояў, у Купалы прадвызначаюць лёс Мікіты Зноска.

Нельга не заўважыць «філалагічнай» абумоўленасці архітэктонікі п’ес. Асобныя кампазіцыйныя элементы падкрэсліваюць палярнасць жыццёвых пазіцый, спрыяюць дынаміцы выяўлення канцэптуальных тэндэнцый твораў. Пошукі асаблівасцей «тутэйшасці» здзяйсняюць у Купалы ўсходні і заходні псеўдавучоныя–этнапсіхалінгвісты. Куліш, занепакоены тым, што праблему нацыянальнай свядомасці ў грамадстве на практыцы часта зводзяць да выяўлення не сутнасных, а вонкавых прыкмет, уводзіць у тэкст п’есы сцэну ўмоўнага змагання паміж расійскім вершам «Сенокос» і ўкраінскім «Під горою над криницею». У п’есах і Купалы і Куліша вельмі дарэчныя апеляцыі да друкаваных мовазнаўчых крыніц (слоўнікі, падручнікі). Моўныя досціпы і іншыя прыкметы філалагічнасці па-мастацку ўвыразніваюць галоўную думку кожнай п’есы. Характэрная аналогія паміж творамі прасочваецца праз вобразы настаўнікаў мовы—беларускага «гера» Спічыні і ўкраінскай Барановай-Казіны, пад кіраўніцтвам якіх галоўныя персанажы, арыентуючыся на мову функцыянераў-гаспадароў, спадзяюцца напрактыкавацца ў «правільном проізношеніі» і канчаткова пазбыцца нацыянальных моўных прыкмет.

Канфармізм, усюдыіснае прыстасаванства выкрываюцца і асуджаюцца таксама праз арыгінальны філалагічны прыём. Харкаўскі службовец

Мазайла—Квач мяняе сваё ўкраінскае прозвішча на расійскае Мазенін. Мінскі службовец Зносак, у залежнасці ад палітычных акалічнасцей, становіцца то Знасілавым, то Знасілоўскім. Учынкі персанажаў абумоўлены кан'юнктурнымі меркаваннямі, і мяняюць яны свае прозвішчы, атрыманыя ад дзеда-прадзеда, у імя магчымай кар'еры, у імя «рангаў і класаў». У Купалы, згодна з гісторыка-палітычнай сітуацыяй, герой дэзарыентаваны канчаткова, бо на працягу ахопленага ў п'есе падзейнага часу ўлада сістэматычна пераходзіць з рук у рукі чыноўніцкага апарату -- расійскага, польскага, нават нямецкага і ўрэшце расійска-бальшавіцкага. У п'есе Куліша матывацыі паводзін Мазайлы яшчэ больш канкрэтызаваныя. Яны прывязаны да савецкай кампаніі «ўкраінізацыі», за якой празорлівая інтуіцыя мастака адчула набліжэнне жахлівых акцый палітыкі генацыду ўкраінскага народу. На аблудную, злачынную існасць урадавых рашэнняў Куліш указваў словамі сваіх персанажаў і прама, і ўскосна. Так, Мазайла разважаў, зыходзячы з уласна прагматычнай мяшчанскай пазіцыі: «*Сэрцам прадчуваю, што ўкраінізацыя – гэта спосаб зрабіць з мяне правінцыяла, другасортнага службоўца і не даць мне ходу на вышэйшыя пасады*». Аўтарскі ж падтэкст выказанага быў глыбейшы, і сутнасць яго дадаткова тлумачылася вуснамі кіяўляніна дзядзькі Тараса: «*Іхняя ўкраінізацыя – гэта спосаб выявіць нас усіх, украінцаў, а потым знішчыць агулам, каб і духу не было…*». Трэці персанаж Куліша, сын Міны Мазайлы Макей, з наіўным даверам адгукаючыся на палітычныя заклікі і генетычны голас сэрца, аспрэчвае і бацьку, і дзядзьку: «*Правакацыя, -- рашуча заяўляе малады энтузіяст, -- бо хіба можа нехта адважыцца знішчыць дваццаць мільёнаў толькі адных вяскоўцаў-украінцаў?*» Як бачым, інтэлектуальная насычанасць філасофскага падтэксту п'есы змяшчала ў сабе трывогу і перасцярогу.

Як бачна, галоўнае, што непакоіць Купалу і Куліша, – гэта нацыянальны нігілізм, летаргічны сон нацыі. Ідэя нацыянальнай кансалідацыі, спалучаная з міфам нацыятворчасці, аб'ядноўвае творы і ўкраінскага, і беларускага пісьменнікаў.

Распрацоўваючы прынцып народнасці, Купала нібыта ізноў звяртаецца да вопыту класікаў: так, менавіта рацыяналістычны падыход да жыцця спрыяў значнасці характараў герояў французскага камедыёграфа. Паўнакроўна выпісаных станоўчых герояў – людзей з народа, рашучых і актыўных, як гэта зроблена ў Мальера (слугаў і служанак – разумных, прывабных, жыццярадасных), у «Тутэйшых» фактычна няма. Можна адзначыць, што мальераўскую канцэпцыю галоўнага вобраза-персанажа Купала паспрабаваў спалучыць з гогалеўскай традыцыяй прынцыпова «безгеройнай» камедыі, гэта значыць, без паказу станоўчага боку жыцця. Праўда, Купала ўводзіць у твор сюжэтных антаганістаў галоўнага героя — Аленку і Янку Здольніка, а таксама Лявона Гарошку. Думаецца, што ў нейкай ступені прызначэнне гэтых герояў у тым, каб прадоўжыць узнятую Купалам яшчэ ў «Паўлінцы» тэму Паўлінка – Якім Сарока (дарэчы, да канца

яшчэ не раскрытую, да прачытання яе неабходна звярнуцца асобна). На першы погляд здаецца, што і Аленка, і Здольнік, і Гарошка для развіцця сюжэту «Тутэйшых» асаблівага значэння не маюць. Яны нават, можна сказаць, пастаўлены не на авансцэне, а на другім плане — як своеасаблівы фон дзеяння. Аднак нельга не адзначыць ідэйнай нагрузкі названых вобразаў. Па сутнасці, гэтыя героі закліканы ў п’есу для ўвыразнення яе галоўнай ідэі – нацыянальнае самаўсведамленне, нацыятворчасць. Звернем увагу на фінал п’есы. Янка Здольнік свядома парывае з горадам, каб вярнуцца ў вёску, «у натуральную жыццёвую прыстань», каб там, у вёсцы, ачысціцца душою ад тагачаснай задушлівай атмасферы «цяжкога паветра горада». Такім чынам, падкрэслім, што ў купалаўскай ідэі нацыятворчасці закладзены два асноўных канцэпты. Гэта — вернасць народным традыцыям і адукацыя. Невыпадкова будучыня ў п’есе прагледжваецца за маладымі, закаханай парай Аленкай і Янкам, якія збіраюцца ажаніцца. Яны апаноўваюць навуку і, у той жа час, не парываюць са сваімі каранямі.

Сярод мастацкіх задумак, якія ўвыразніваюць асноўную ідэю твора, важкае месца належыць і фальклору. Менавіта выкарыстанне народнай творчасці спрыяе таму, што трагічнае гучанне Купалавай п'есы, прадвызначанае аўтарскай канцэпцыяй жанра твора, дапаўняецца героіка-аптымістычнай танальнасцю.

Звернемся да вобраза Лявона Горошкі. Прысутнасць персанажа ў творы сюжэтна шырока не рэалізуецца. Аднак само прозвішча яго – адно з найбольш цікавых у шэрагу вымоўных прозвішчаў дзейных асоб купалаўскай драматургіі. Слова *Гарошка* ўтворана ад асновы *гарох* з дапамогай суфікса *–к(а)*. Такім чынам, мы маем выпадак, калі ўжытае імя сфармавалася лексіка-семантычным спосабам ад агульнай назвы шляхам гістарычнай замены ў назоўніку канцавога *–ак* на *–ка.* Памяншальна-ласкальнае гучанне слова *гарошак* справакавала і пэўную танальнасць ўспрымання прозвішча персанажа. Эмоцыя спачувальнасці прадвызначыла і адпаведную асацыяцыю, звязаную з этымалогіяй агульнавядомага фразеалагізма «як гарох пры дарозе». Так, у фразеалагічным слоўніку беларускай мовы пад гэтым выразам пазначаны наступныя значэнні: 1) ненадзейна, трывожна, з неспакоем жыць; 2) адзінока і без догляду расці, жыць, заставацца і пад. [3, *262*]. Ва ўкраінскай мове таксама існуе фразеалагізм блізкага значэння – «як горох при дорозі: хто іде, той і скубне». Адпаведна за вымоўным прозвішчам купалаўскага персанажа трывала замацоўваецца наступны сэнс: беларускі народ – як той гарох пры дарозе…

«Толковый словарь…» У.Даля пры слове *горох* дае шмат цікавых прыкладаў, якія па сэнсу блізкія да беларускага фразеалагізма. Сярод іншых вылучым наступныя: *Наш горох никому не ворог (не тронь, не обижай его); Сват не сват, а в горох не лезь!..* Ды і вытворнае ад *горох* слова *огорошить* таксама здаецца нам асабліва дарэчным у кантэксце нашых разваг – *бранить, журить, озадачивать* [2, *381-382*]. У прозвішча свайго персанажа

Янка Купала заклаў пэўную загадку. Яго Гарошка яшчэ можа ўсіх азадачыць, прынесці пэўную неспадзеўку. Тыя некалькі штрыхоў да біяграфіі персанажа, якія знаходзім у п'есе, падказваюць шлях да раскрыцця прыхаванай задумкі аўтара. Гарошка – прадстаўнік старэйшага пакалення, моцна трымаецца даўнейшых народных традыцый (атрыбутыка персанажа — люлька, крэсіва), ён бацька галоўнай перспектыўнай гераіні. Гэта, а таксама праца, якую ён выконвае ў часы ліхалецця, — усё сведчыць пра жаданне аўтара зарыентаваць чытача на максімальна станоўчае ўспрыманне персанажа.

Звернемся ізноў да адной з крыніц купалаўскага народазнаўства, а менавіта да народнага эпасу, да казкі. І ў беларускай, і ва ўкраінскай казачнай творчасці існуюць сюжэты пра Пакацігарошка. (Заўважым, дарэчы, што ўкраінскі *Котигорошко* ўключаны ў больш разгалінаваныя, у параўнанні з беларускім *Пакацігарошкам*, сюжэтныя эпізоды). Купалаўскі персанаж, пастаўлены побач з аналагічным казачным, выклікае алюзію і палітычнага, і гістарычнага, і культуралагічнага характару. Не ставячы сабе за мэту аналіз фальклорных тэкстаў, паспрабуем зрабіць некалькі, як на наш погляд, асабліва значных акцэнтаў. Найперш звернем увагу на выключнасць асобы Пакацігарошка, якая падкрэслена ў фальклоры праз матыў «непарочнага зачацця» – нараджэнне сына ад з'едзенага маткай зернетка. Існуе ў фальклорных тэкстах і матыў здрады: Пакацігарошку здраджваюць і родныя браты, і пабрацімы. Кантраст паміж «непарочным зачаццем» і людской жорсткасцю, які выразна прасочваецца ў сусветнай народна-мастацкай традыцыі ўвогуле, вельмі прыкметна выяўляецца і ў казках пра Пакацігарошка.

Вызначым галоўныя характарыстычныя якасці казачнага персанажа: ён надзвычай дужы і спрытны, мае чулае сэрца, здзяйсняе справядлівыя ўчынкі. Пакацігарошак – асоба. Высакароднасць душы ўздымае яго над стыхіяй нізкіх інстынктаў. Сама прырода – птушка Грыф – спрыяе Пакацігарошку. У выніку садружнасці з акружэннем здзяйсняецца яго запаветная мара. У творах пра Пакацігарошка, побач з адзнакамі бытавой казкі, прысутнічаюць і элементы фантастыкі. Аднак прывабнасць і павучальнасць сюжэтаў гэтых твораў выяўляецца перш за ўсё праз вобраз асілка.

Алюзіі з галоўнымі кампанентамі казачнага сюжэта – «чысціня» нараджэння, паскораны працэс развіцця і сталення, асаблівая сіла і вынослівасць, кемлівасць і высакародства, а таксама перамога над тымі праціўнікамі, якіх не здолелі адолець папярэднікі, -- дапаўняюць зместавую характарыстыку купалаўскага персанажа.

Такім чынам, сцвярджэнне, што асноўнымі модусамі п'есы Янкі Купалы «Тутэйшыя» з'яўляюцца толькі катэгорыі трагічнага і камічнага (жанр п'есы звычайна вызначаецца як трагікамедыя), сутнасна карэгуецца: побач з імі з'яўляецца паняцце героіка-аптымістычнага. Алюзія з

багатырскай казкай [1, *314*], дзякуючы вобразу Гарошкі, пранізвае літаральна ўвесь твор Янкі Купалы. Поліфанічнасць фальклорнага вобраза становіцца своеасаблівым знакавым кодам у раскрыцці яго ідэйнага зместу.

ЛІТАРАТУРА

1. Восточнославянский фольклор: Словарь научной и народной терминологии. Мн., 1993.
2. *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т.1. М., 1981.
3. *Лепешаў І. Я.* Фразеалагічны слоўнік беларускай мовы. Т.1. М., 1993.
4. *Мороз Л. З.* Іван Карпенко-Карий // Історія української літератури. Т.1. К., 1987.

Міхась Кенька

ПРАБЛЕМЫ ПЕРАКЛАДУ ФАЛЬКЛОРНА - МІФАЛАГІЧНЫХ АЛЮЗІЙ І РЭМІНІСЦЭНЦЫЙ

Перакладчык павінен валодаць не толькі мовай арыгіналу, але і значным аб'ёмам фонавых ведаў пра твор, які перакладае, яго аўтараў, а ў шырокім сэнсе – пра гісторыю і культуру той краіны, у якой тварыў ці творыць аўтар арыгінала. І бадай што, цяжэй за ўсё бывае выявіць, усведаміць і правільна перадаць алюзіі, рэмінісцэнцыі і іншыя дачыненні з фальклорным і міфалагічным матэрыялам. Часам перакладчык можа яго проста не заўважыць. Так, В. Сёмуха ў перакладзе аповесці І. Крашэўскага «Апошнія хвіліны пана ваяводы» не звярнуў увагі на тое, дзеля чаго ўспомнены ў арыгінале нейкі Петравін. Ён нават няправільна расчытаў гэтае прозвішча і пераклаў яго як Пятровіч. Між тым тут утрымліваецца згадка пра польскае паданне аб жыцці Святога Станіслава. Там гаварылася, што шляхціц Петравін прадаў Станіславу сваю вёску і неўзабаве памёр. Праз тры гады спатрэбілася пацвердзіць акт продажу, але сведкаў у Станіслава не было. Тады па ягонай малітве Петравін уваскрос і даў патрэбнае сведчанне. У польскай мове гэтая легенда адбілася ў шырока бытуючым параўнанні: «Як Петравін з труны». В. Сёмуха перакладаў твор, які не быў пракаменціраваны аўтарам, ды для польскага чытача тут каментарый і не быў патрэбен, яму гэтая легенда ў часы, калі пісаўся твор, была вядома, а, магчыма, вядома і цяпер. Перакладчыка ж гэтае месца не навяло на думку пацікавіцца, хто такі Петравін, з якой прычыны пра яго ўпамінаецца ў тэксце.

А вось аўтару гэтых радкоў той самы выраз сустрэўся ў перакладзе «Крыжакоў» Г. Сянкевіча, дзе да гэтага месца ў арыгінале меўся патрэбны перакладчыку каментарый, што і дало магчымасць перакласці яго правільна, і, у сваю чаргу, пракаменціраваць для беларускага чытача.

У тым жа творы ёсць яшчэ адзін цікавы прыклад, звязаны з тэмай. Некалі, чытаючы «Крыжакоў» па-руску, аўтар гэтых радкоў звярнуў увагу на наступны эпізод: «*Ксёндз Вышонек подкидывал на горящие угли новых поленьев, и, когда сырые дрова начинали жалобно сипеть, говорил: «Чего жаждешь ты, душа, страждущая в огне чистилища*?» Было незразумела, чым былі выкліканы такія словы? Чаму ксёндз прамаўляў іх заўсёды, калі дровы пачыналі сіпець? Прычым тут душа? На самай справе, калі сырыя сасновыя дровы пачынаюць гарэць, часам чуецца не сіпенне, а жаласны гук, падобны на чалавечы стогн. З гэтым звязана павер'е, яно бытуе не толькі ў Польшчы, але і ў Беларусі, і я чуў яго ад маці. Яна ў такіх выпадках гаварыла, што гэта енчыць пакутная душа. У арыгінале ў гэтым месцы сказана так: «*Ksiądz Wyszoniek dorzucał wowczas na węgle nowe bierwiona, a gdy zapiszczało co żałosnie w szczapie, jako często bywa przy swieżym drzewe, mowił:* «*Duszo pokutująca, cego żądasz*?» Тут, можна сказаць усё растлумачана, аднак перакладчыца гэтага твора на рускую мову А. Ягорава не толькі не ведала народнага павер'я, але, мабыць, не жыла ў вёсцы і ніколі не сустракалася з падобным. Мне падалося недастатковым перакласці гэтае месца бліжэй да арыгінала. Яго неабходна патлумачыць, хоць гэта і выходзіла за межы перакладу, што і было зроблена.

Між іншым, згаданае вышэй павер'е сустракаецца і ў першай частцы Міцкевічавых «Дзядоў»:

Czyscowc duszeczki! W jakiejkolwiek świata stronie:
Czyli która w smole płonie,
Czyli marznie na dnie rzeczki,
Czyli dla dotkliwszej kary
W surowym wszczepiona drewnie,
Gdy ją w pieci gryzą żary,
I piszczy, i płacze rzewnie;
Każda spieszcie do gromady!

Вось як гэтае месца перакладзена на беларускую мову К. Цвіркам:

Гэй, чысцовыя ўсе душы!
У вадзе вы ці на сушы,
Хай з іх кожная – ці тая,
Што ў смале густой палае,
Ці што, ушчэмленая ў дровы,
На агні пішчыць у печы
(Ёй прысуд такі суровы),
Ці што ў багне, у макрэчы –
Адусюль сюды імчэце…

Тут ужо мы маем справу не з алюзіяй , а з прамым пераказам павер'я, таму і пераклад яго не выклікаў праблем.

Пэўныя цяжкасці паўстаюць таксама пры перакладзе прыказак і прымавак, асабліва тады, калі яны не прыводзяцца поўнасцю, а толькі

згадваюцца. Падобнае сустрэлася мне ў перакладзе аповесці І. Крашэўскага «Паперы Глінкі». Адна з гераінь твора папракае свайго жаніха, што ён доўга не прыходзіў да яе. Вось як гэтае месца было перакладзена:

«*Панна Моніка пачала папракаць яго:*

--Што гэта з васпанам сталася? Трэці дзень вы не паказваецеся мне на вочы! Што ўсё гэта значыць?

Піліп пацалаваў ёй руку.

--Бог сведка, каб толькі панна Моніка ведала, колькі ў мяне зараз работы! – пачаў ён апраўдвацца. – Звыш галавы! Сяджу дзень пры ночы! Дыхнуць некалі!

--Ну, ну! Што ты мне, васпан, расказваеш бабуліны казкі! – перапыніла яго прыгожая панна. – Усе вы такія! Як прыказка кажа: новае сітца на круку навісіцца, а старое пад лаўкай наваляецца. Пэўна, вы недзе новае сіта…

--Ці быў у мяне час думаць пра нейкае там сіта? – узмаліўся Панятоўскі. – Некалі было нават макулінкі на зуб узяць!»

Між тым у арыгінале панна Моніка прамаўляе толькі першую частку прыказкі, і яе тут жа перапыняе жаніх. Улічваючы тое, што гэтая прыказка сустракаецца таксама і ў беларускім фальклоры (яна і была адшукана ў зборніку прыказак і прымавак), але цяперашняму чытачу шырока не вядома, давялося прывесці яе поўнасцю.

Часам пэўныя падзеі, факты, якія ўвайшлі ў фальклор, цяпер ужо цяжка рэканструяваць, устанавіць не тое што ў перакладзе, але нават і ў роднай мове. Так, у дзяцінстве даводзілася чуць параўнанне, якое бытавала на Пастаўшчыне: «Як ксёндз Макшэцкі на лучайскім фэсце». У вёсцы Лучай, што недалёка ад Пастаў, ёсць касцёл, а вось што адбылося там з ксяндзом, мне пакуль не ўдалося ўстанавіць. Так і перакладчык можа апынуцца перад невядомасцю, нават калі ён добра ведае рэаліі быцця таго народа, да літаратуры якога ён звяртаецца.

Фальклорныя і міфалагічныя сюжэты, іх фрагменты, згадкі пра іх персанажаў і абставіны, у якіх яны дзейнічалі, часам неабходна ўзнаўляць аж да пранікнення за тэкст. Так, перакладчык вядомага верша Г. Гейне «Ларэлея» Вільгельм Левік расказваў, што ён спачатку няправільна пераклаў наступныя радкі:

В вечерних лучах алеют
Вершины дальних гор.
Над страшной высотою
Девушка дивной красы...

І толькі тады, калі перакладчык пабываў у тым месцы, дзе, паводле легенды, сядзела Ларэлея, ён убачыў, што проста адна скала на беразе Рэйна значна вышэйшая, чым іншыя скалы (але не горы), і ўлетку яе вяршыня даўжэй за іншыя застаецца асветленай сонцам на змярканні. Давялося перарабляць радкі перакладу, і ў выніку з’явіўся другі варыянт:

Прохладен воздух. Темнеет.
Но Рейна глубь светла.
В лучах зари пламенеет
Высокая скала.
Там девушка, песнь напевая,
Сидит на вершине крутой.

Пацікавіўся, як справіліся з адпаведным месцам беларускія перакладчыкі гэтага верша. Вось пераклад Ю. Таўбіна:

Спакойна на Рэйне... Ўгары
Іскрацца высокія горы
Агнямі вячэрняй зары.
Цудоўная паненка
Сядзіць там ля самых нябёс.

Вось як высока ўзнесена Ларэлея ў гэтым перакладзе – аж да нябёс! Між тым, гор там няма, толькі адна скала ўзвышаецца над берагам. Бліжэй аказаўся пераклад Ю. Гаўрука, які інтуітыўна больш правільна ўявіў сабе ўвесь малюнак, хаця і не бываў у тым месцы:

На захадзе палымнее
Вяршыня крутой гары.
Сядзіць там, уся ў праменні,
Дзяўчына дзівоснай красы.

Здавалася б: што прасцей – ёсць тэкст арыгінала, нічога выдумляць не трэба, перакладай радок за радком, дый годзе. Але калі не ведаць таго, што стварае своеасаблівы «фон» арыгінала, у тым ліку і фальклорны, можна панесці пэўныя страты, а то і ўвогуле сказіць твор падчас яго перакладу.

ЛІТАРАТУРА

1. *Гаўрук Ю.* Агні ў прасторах. Выбраныя пераклады. Мн., 1975.
2.Крашэўскі І. Апошнія хвіліны князя ваяводы (пане каханку) // Крыніца. 1998. №3.
3. *Міцкевіч А.* Дзяды. Мн., 2001.
4. Перевод – средство взаимного сближения народов. М., 1987.
5. *Sienkiewicz H.* Krzyzacy. Panstwowy instytut wydawniczy. Warszawa. 1958.

Ганна Мятліцкая

ВОБРАЗ ДЗЯЎЧЫНЫ Ў НАШАНІЎСКАЙ ПАЭЗІІ ЯНКІ КУПАЛЫ І ФАЛЬКЛОРЫ

Сувязь паэтычнай спадчыны Янкі Купалы з фальклорам, і найперш з народнай лірыкай, адзначалася даследчыкамі неаднойчы. Так, у кнізе «Фальклорныя традыцыі ў дакастрычніцкай творчасці Янкі Купалы»,

надрукаванай у 1965 годзе, А. Я. Ленсу заўважае, што «ў сваёй творчасці Я. Купала звяртаўся да ўсіх відаў беларускай народнай песні. Яе паэтычная атмасфера насычае і лірыку паэта, і яго паэмы, і нават драматургію... Народная лірычная песня мае сваю характэрную сімволіку. Я. Купала выкарыстоўваў гэты бок яе паэтыкі, напаўняючы старыя песенныя сімвалы новым ідэйным зместам, ператвараючы іх у вобразы вялікага сацыяльна-філасофскага гучання» [9, *29*].

Менавіта вывучэнне вобразнай сістэмы фальклорных і літаратурных твораў, іх сімволікі становіцца надзвычай актуальным у наш час. Параўнальнае даследаванне вобраза дзяўчыны ў нашаніўскай паэзіі Янкі Купалы і ў лірычных песнях дазваляе не толькі прасачыць уплыў фальклору на творчасць класіка, але і выявіць спецыфіку індывідуальна-аўтарскага бачання зместу гэтага вобраза, зразумець яго адметнасць.

Разгледзім некалькі аспектаў, якія ў творчасці Янкі Купалы адыгрываюць немалую ролю ў раскрыцці ўнутранага зместу вобраза дзяўчыны.

У песнях дзяўчына можа быць як прыгожай, так і непрыгожай, дэталі яе знешняй прыгажосці згадваюцца даволі рэдка: руса каса, сінія вочы, чорныя бровы, бела лічанька, белы ручкі, златы кольцы, бела плацце і інш. У Купалы няма вобраза непрыгожай дзяўчыны, у кожным творы, дзе сустракаецца гэты вобраз, адзначаецца яе прыгажосць, якая звязваецца гэтаксама і са знешнімі рысамі, і з яе працавітасцю (паэма «Яна і я»), і з багатым унутраным светам (верш «Мая дзяўчынка»), і з яе сумленнем (паэма «Бандароўна»). Як і ў фальклоры, Купала асацыятыўна суадносіць дзяўчыну з раслінамі: называе яе кветкай белай (верш «Не праспі»), лілеяй (верш «Гэй ты, дзяўчына, кветка-лілея...»), параўноўвае яе твар з малінай (верш «Шуміць шумненька гаёк»), сінія вочкі – з пралескамі і васількамі, шчочкі – з ружамі (верш «Мая дзяўчынка») і г. д. Пры выкарыстанні вобразаў раслін для супастаўлення іх са знешнімі рысамі дзяўчыны не заўсёды строгая паслядоўнасць, вобразы вар'іруюцца: напрыклад, у вершы «Мая дзяўчынка» з малінкамі параўноўваюцца вусны, з лілеяй – шыя. А ў фальклоры вобразы кветак і дрэў маюць дакладнае значэнне, якое замацавалася іх традыцыйным ужываннем: дзяўчына часцей за ўсё суадносіцца з ружай (чырвоны колер сімвалізуе здароўе і прыгажосць, у цэлым вобраз ружы абазначае маладосць дзяўчыны), а таксама з вішанькай, цветам каліны.

Сімвалічнае значэнне вобразаў кветак і дрэў у народных песнях падрабязна разгледзеў М. Кастамараў: ружа – сімвал прыгажосці і забаў, задавальненняў і маладосці. Каліна – «наогул, сімвал жаноцкасці ў шырокім сэнсе. Усё духоўнае жыццё жанчыны – яе дзявоцтва, цнатлівасць, каханне, замужняе жыццё, радасці, перажыванні, сваяцкія пачуцці – усё знаходзіць сабе прымяненне ў каліне» [8, *203*]. У Купалы вобраз каліны суадносіцца з дзяўчынай: у вершы «Над ракою ў спакою» каліна перажывае выпрабаванне,

якое ёй пасылае жыццё, застаецца жыць і на наступны год зацвітае зноў, а дзяўчына губіць сваё жыццё, не спраўляецца з выпрабаваннем; іншы раз праз вобраз каліны паказваецца цяжкая доля дзяўчыны на службе (верш «Каб была я перапёлкай...»). Вобраз калінкі згадваецца і ў паэме «Бандароўна»:

І стаіць яна прад панам,
Як калінка тая,
Што у лузе, над ракою
Вецер пахіляе [5, *84*].

У гэтым выпадку ён сімвалізуе безабароннасць дзяўчыны перад панам і адначасова яе непахіснасць, няскоранасць.

Значэнне вобразаў вішнячка («Прыпеўка») і вярбы (верш «У зялёным садочку») супадае з фальклорным [8, *215, 234*].

Сустракаецца ў Купалы і традыцыйны фальклорны вобраз вяночка, які ў песнях азначае цнатлівасць дзяўчыны. «Рута і мята... сімвалы цнатлівасці, строгасці нораваў, жаночай непадатнасці, аддаленасці ад кахання, разлукі і адзіноты... Вянок наогул ёсць сімвал дзявоцкасці, а вянок з руты самы цнатлівы», – піша М. Кастамараў [8, *152*]. У Купалы вянок з руты-мяты надзяваюць Бандароўне, у іншых творах вянок можа быць сплецены з міртаў і ружаў (польскамоўны верш «У маёвую ноч»), з жыта або каласоў (вершы «Мая дзяўчынка», «Жняя»). У вершы «Дзяўчынка і вянок» згадваецца, што дзяўчына згубіла вянок, але знайшла хлопца, ад чаго не ведае – плакаць ёй ці радавацца. Цалкам верагодна, што гэты вобраз Купала ствараў пад уплывам фальклору.

Важна звярнуць увагу на яшчэ адно фальклорнае параўнанне – параўнанне дзяўчыны з зарой:

І туды гара, і сюды гара,
А паміж тымі гарамі крутымі
Усходзіла зара.
Гэта не зара – дзеўка малада,
Чорныя бровы, на ліцо румяна,
Па ваду ішла [10, *140*].

У нашаніўскай паэзіі Янкі Купалы толькі аднойчы згадваецца вобраз зары ў такім кантэксце – з ёй параўноўваецца Бандароўна. Часцей дзяўчына суадносіцца з сонцам. У паэтычным светаўспрыманні Купалы найбольш відавочна адлюстроўваецца злучанасць гэтых вобразаў праз верш «Не праспі», дзе ёсць радкі:

Сэрцам к сонцу прытуліся,
....
Ў сонцы вiся далей, вышай, –
Паланей, красуй дзянінай,
Не пужаючыся крыжа,
Сонцу роўная дзяўчына! [3, *31*].

Пра радок «*Сэрцам к сонцу прытуліся*» можна дадаць, што ў народнай лірыцы сустракаецца асацыятыўнае параўнанне сэрца жанчыны з сонцам. Гэта пацвярджаецца і М. Кастамаравым, які піша: «З гарачым летнім сонцам параўноўваецца гарачае сэрца дзяўчыны, а зімняе сонца атаясамліваецца з сэрцам удавы, якая ўжо пережыла агонь кахання» [8, *78*].

Але чаму для Купалы дзяўчына роўная сонцу? Ці выпадкова ў вершы «Да дзяўчатак» ён называе дзяўчат сонейкамі? Магчыма, гэта звязана не толькі з тым, што праз вобраз сонца можна перадаць скандэнсавана прыгажосць, святло і дасканаласць дзяўчыны, і нават не з тым, што вобразы святла і сонца ў нашаніўскай паэзіі Я. Купалы звязаны з ідэяй свабоды (прынамсі, у вершы «Не праспі» ёсць намёк і на гэта). У творах Купалы назіраецца ўспрыманне дзяўчыны як чарадзейнай княжны (верш «А яна...»), дзяўчыны-багіні (верш «З зорак усходніх, з заходніх, з бліскучай...»), ідэалізацыя гераіні паэмы «Яна і я», вершаў «Абнімі..», «Я хацеў бы...» і іншых. Як правільна заўважыў М. Кастамараў, у народзе сонца звязваецца з Богам: «З гістарычных помнікаў нам вядома, што рускія ў язычніцтве абагаўлялі сонца, і, як выяўляецца, у іх была міфалагічная гісторыя пра цараванне яго пад імем Даж-Бога. Ёсць адна песня, у якой з першага разу можна прызнаць (як некаторыя вучоныя і рабілі) рэшткі яўнага абагаўлення сонца. У гэтай песні жанчына, звяртаючыся да сонца, называе імя Бога» [8, *75*]. Верагодна, што ў Купалы было захапленне не проста жаночай прыгажосцю, а адчуванне ў ёй сонечнага пачатку, загадкавасці (як у польскамоўным вершы «Кабеце»).

Кола ўзаемаадносін дзяўчыны ў фальклоры даволі шырокае: да замужжа ў асноўным гэта сустрэчы і размовы з каханым, у пераломныя моманты жыцця – з маці, бацькам, сястрой, братам (або сёстрамі, братамі), у штодзённым жыцці пасля вяселля – з сям’ёй мужа (свякроўкай, свёкрам, дзевярамі, залоўкамі). У Купалы такіх вобразаў значна менш, яны згадваюцца толькі ў некаторых творах: сёстры – у вершы «Страшны вір», бацькі – у паэмах «Зімою», «Бандароўна» і некаторых вершах, сям’я мужа – у вершы «Сватаная», таму галоўнай лініяй узаемаадносін у жыцці створанага паэтам вобраза дзяўчыны з’яўляецца любоўная.

Вобразу дзяўчыны ў творчасці Янкі Купалы ўласціва некаторая двaістасць: у адносінах да хлопца яна можа быць хітрай, зменлівай (верш «Чаго б я хацеў»), а таксама яна здольна прычараваць яго, злавіць у сетачкі (кайданы), таму хлопец яе пабойваецца, асцерагаецца (вершы «Не глядзі...», «З нуды»). У вершы «Дзяўчынка, галубка мая!» і ў некаторых іншых творах слова «зачараваны» ўспрымаецца героем у літаральным сэнсе.

Дарэчы, вобразу дзяўчыны ў песнях таксама характэрна непраўдзівасць, калі яна гаворыць хлопцу:

- *Я з табою п’ю, гуляю,*
Пра другіх думаю [10, *149*].

Сустракаем у песнях і жартоўны адказ дзяўчыны на пытанне хлопца, чым яна яго прычаравала:

- Чаравала ручкі, ножкі,
Шчэ карыя вочкі,
Штоб не хадзіў да другея
Цёмненькаю ночкай [10, *101*].

Але часцей у народных творах перададзены матывы адзіноты дзяўчыны, яе смутку, перажыванняў: яна не можа працаваць, бо думае пра мілага, не хоча вячэраць, плача, хоць раней была вясёлай («Ой, каму воля, а мне, беднай, гора», «Сонца грэіць, вецер веіць» і інш.). У Купалы толькі ў вершы «Шуміць шумненька гаёк» дзяўчына сумуе, чакае каханага. Звычайна ў яго вершах апісваецца стан адзіноты хлопца («Людка», «Да дзяўчатак» і інш.).

Фальклорны матыў роздуму хлопца пры выбары, з кім ажаніцца (з багатай/беднай, далёкай/блізкай), ёсць і ў Янкі Купалы: герой не хоча багатай жонкі, хоча ўзяць тую, якая яму даспадобы (верш «Мая жонка»), лічыць бедную дзяўчыну прыгожай, мілай (верш «Падыйдзі...»). У некаторых песнях выбар робіць дзяўчына паміж старым і маладым або паміж старым, малым і роўным. Натуральна, яна выбірае маладога або роўнага. У Купалы адзначаецца толькі тое, што яна паміж бедным і багатым выбірае багатага (верш «Не глядзі...»).

Для раскрыцця пачуццяў закаханых паэт выкарыстоўвае фальклорныя вобразы птушак. Галубы ў нашаніўскай паэзіі Янкі Купалы сімвалізуюць вернасць, самаахвярнасць у каханні («Паляўнічы і пара галубкоў (Легенда з індыйскай кнігі Магабгарата)»), што з’яўляецца асноўным сімвалічным значэннем гэтых вобразаў у сусветнай літаратуры, якое склалася ў старажытнасці. Купала часта называе дзяўчыну галубкай (вершы «Дзяўчынка, галубка мая!», «Песня» («Зайшло ўжо сонейка, цень лёг на гонейка...») і інш.), стварае вобраз ястраба (старога зводніка), які разлучае закаханых (вершы «Голуб і дзяцюк», «Ястраб»), або каршуна (паэма «Бандароўна»), іншы раз у песнях гэтаму адпавядае вобраз сокала («Ой, пад дубою пад зеляною»).

Акрамя вобраза галубкі, пры раскрыцці вобраза дзяўчыны Купала выкарыстоўвае вобразы перапёлкі і зязюлі: дзяўчына хацела б ператварыцца ў перапёлку, каб паляцець да бацькоўскага дому (верш «Песня» («Каб была я перапёлкай...»). У песнях матыў ператварэння ў птушку сустракаецца даволі часта, толькі дзяўчына хоча ляцець да маці ў выглядзе зязюлі, напрыклад:

Абярнуся, моладзе, шэрай зязюлькай
Ды стану я, моладзе, жалка кукаваць.
Ці не ўчуе мамачка, кароў доячы? [10, *197*],

або хоча паслаць да родных зязюлю, каб тая даведалася навіны («Старана мая, староначка»). Прыклад ужывання вобраза перапёлкі знаходзім у рэфрэне адной з песень:

Ой, гуляй, гуляшачка,
Перапёлачка мая [10, *313*].

Магчыма, птушка асацыіруецца з воляй, весялосцю, бесклапотнасцю. Вобраз зязюлі сустракаецца ў вершы «Над ракою ў спакою», у якім з ёй параўноўваецца маці дзяўчыны.

Як бачым, фальклорныя вобразы зязюлі і перапёлкі ў нашаніўскай творчасці Купалы нakлаліся адзін на другога, адбылося іх змяшэнне.

У нашаніўскай паэзіі Янкі Купалы нешчаслівасць дзяўчыны абумоўлена рознымі прычынамі: яна звязваецца з панічом (верш «Паніч і Марыся»), яе разлучаюць з каханым жыццёвыя абставіны (вершы «У зялёным садочку» («Ой, не раз удваёчку...»), «Як у повесці», «Не жалейка йграе...») і інш. Акрамя таго, прычынай нешчаслівага трагічнага лёсу становіцца яе прыгажосць (паэмы «Зімою», «Нікому», «Гарыслава», «Бандароўна», «Магіла льва»). Гэта, да прыкладу, падкрэслівае паэт у паэме «Зімою» пры апісанні вобраза Ганны:

На звадку для хлопцаў, на зайздрасць дзяўчатам
Слыла паваблівай дзяўчынай яна,
І гэта ж павабнасць яе стала катам:
Скасіла і радасць, і песні спрытна [5, *8*].

У фальклоры дзяўчына пакутуе ў замужжы: яе доля можа быць ліхой з-за свякроўкі, з-за нялюбага мужа, які яе б’е, мае палюбоўніцу або п’яніца і г. д. Жыццё да замужжа і пасля яго ўспрымаюцца дзяўчынай як воля і няволя [7, *38*]. У песні «Спарадзіла мяне мамка» гаворыцца, што прычынай няшчасця стала дзявочая прыгажосць, з-за якой яна жыве з нялюбым. У вершы «Сватаная» Купала падрабязна апісвае нядолю, якая чакае дзяўчыну ў замужнім жыцці, – становішча маладзіцы ў сям’і мужа бяспраўнае, яна павінна служыць мужу і ўсім яго родным, не зважаць на заўвагі, здзекі. У адрозненне ад адпаведнага сюжэту песень, Купала раіць дзяўчыне, што лепей «*з дому барзджэй паляцець, // Бо дома... і дома не меней, // Як замужам мусіш цярпець*» [1, *247*].

У песнях узнікае матыў «любіў ды не ўзяў», калі дзяўчына выходзіць за іншага або хлопец жэніцца па разліку і ў выніку абодва пакутуюць. Як варыянт дапускаецца, што хлопец можа застацца верным свайму каханню:

- Любіў цябе я дзяўчынаю,
Буду кахаць маладзіцаю,
Сем гадоў буду чакаць –
Вазьму замуж удавіцаю [10, *113*].

У вершы «Пахаванне» разлука з дзяўчынай выклікае надзвычай вострыя перажыванні ў душы лірычнага героя, які ўспрымае гэта як пахаванне песні пра шчасце, а таму хоча памерці ад рукі дзяўчыны:

І з грудзей маіх гарачых
Няхай выдзярэ сэрца,
І на трох нажах стаячых
Хай нясе і смяецца [4, *24*].

Паводле гэтага верша, у разлуцы купалаўскіх герояў вінаватай з’яўляецца дзяўчына, якая не прызнае кахання хлопца.

Вобраз пана (паніча) у творчасці Янкі Купалы адмоўны. Жорсткасць пана, яго разбэшчанасць становяцца не толькі перашкодай у каханні, але і правакуюць непапраўныя трагічныя ўчынкі: Тамаш забівае Алену ў паэме «Нікому»; Наталька верыць ліслівым словам пана ў паэме «Магіла льва», што змяняе жыццё Машэкі, становіцца трагедыяй для яго і ў выніку – для яе, прыводзіць да шматлікіх забойстваў; пан можа ўчыніць забойства (паэмы «Бандароўна», «Адплата кахання»).

У песні «Ой, дубе мой, дубе» дзяўчына разумее падман і гаворыць панічу: «*Словы твае прыемныя – // Усё чортава думка*” [10, *37*]. Яна кахае яго і свядома выбірае пакуты, хаця ведае: «*Беднай маёй галовачцы // За панам не бываці*» [10, *37*]. Падобныя да гэтай песні сюжэты вершаў «Паніч і Марыся» і «Не чапайся, панічок!..». У першым з іх дзяўчына нічога не можа зрабіць з сабой, не можа пераадолець каханне, верыць панічу, не слухае маці і потым з-за гэтага пакутуе (дарэчы, матыў «дачка не слухае маці» распаўсюджаны ў некаторых песнях, напрыклад, «Ой, у полі, ў полі», «Кавалішанька, а што»). А ў вершы «Не чапайся, панічок!..», напісаным ад імя дзяўчыны, гераіня смела гаворыць панічу ўсё, што думае пра недарэчнасць іх адносін (яна з ім не роўная матэрыяльна, у яго ёсць іншая (панна), паніч кідае дзяўчат). Маналог абрываецца, і апошнія радкі верша немагчыма дакладна зразумець.

Некаторым вершам Купалы ўласцівы матыў самагубства дзяўчыны. У адрозненне ад песень, у якіх у асноўным змяшчаюцца разважанні дзяўчыны аб тым, што яна кінецца ў рэчку ў выпадках, калі давядзецца выходзіць не за мілага («Нядолечка да няшчасцечка»), калі людзі стануць прычынай разлукі («Па садочку пахаджаю»), калі кіне каханы («Каля лесу я хадзіла»), у Купалы самагубства – гэта вынік, тое, што адбылося (вершы «Я бачыў», «Над ракою ў спакою»).

Такім чынам, вобраз дзяўчыны ў нашаніўскай паэзіі Янкі Купалы раскрываецца праз ідэалізацыю яе знешняй і ўнутранай прыгажосці, якая суадносіцца з вобразамі раслін і сонца, узаемаадносіны дзяўчыны з каханым пры найбольшым адлюстраванні перажыванняў хлопца, паказ яе нешчаслівай долі ў дзявоцтве. Выкарыстанне Купалам фальклорных вобразаў раслін і птушак, з якімі параўноўваецца дзяўчына, мае сваю спецыфіку: паэт не прытрымліваецца традыцыйных значэнняў гэтых вобразаў, абыходзіцца з імі свабодна або, лепш сказаць, – творча, хоць зрэдку і запазычвае некаторыя фальклорныя вобразы без сэнсавых змен. Як вынікае, найбольшае разыходжанне паміж вобразамі дзяўчыны, створанымі

ў фальклоры і ў нашаніўскай паэзіі Я. Купалы, звязана з тым, што ў творах Купалы больш увагі звернута на яе знешнюю прыгажосць і трагічныя абставіны яе жыцця, а ў песнях глыбей раскрываецца свет пачуццяў і перажыванняў дзяўчыны, знешні выгляд не адыгрывае значнай сэнсавай ролі, нешчаслівы лёс звязваецца ў асноўным з замужнім жыццём.

ЛІТАРАТУРА

1. *Купала Я.* Поўны збор твораў: У 9 т. Т. 1. Мн., 1995.
2. *Купала Я.* Поўны збор твораў: У 9 т. Т. 2. Мн., 1996.
3. *Купала Я.* Поўны збор твораў: У 9 т. Т. 3. Мн., 1997.
4. *Купала Я.* Поўны збор твораў: У 9 т. Т. 4. Мн., 1997.
5. *Купала Я.* Поўны збор твораў: У 9 т. Т. 6. Мн., 1999.
6. *Гілевіч Н. С.* Паэтыка беларускай народнай лірыкі. Мн., 1975.
7. *Кабакова Г. И.* Девушка // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. Т. 2. М., 1999.
8. *Костомаров Н. И.* Славянская мифология: Исторические монографии и исследования. М., 1995.
9. *Ленсу Е. Я.* Фольклорные традиции в дооктябрьском творчестве Янки Купалы. Мн., 1965.
10. Лірычныя песні / Уклад. і рэд. Н. С. Гілевіч. Мн., 1976.

Таццяна Зарэмба

ФАЛЬКЛАРЫЗМ ЗАГАЛОВАЧНЫХ КОМПЛЕКСАЎ У ТВОРЧАСЦІ М. БАГДАНОВІЧА І А. РАЗАНАВА

Праблема мастацкага фальклярызму набывае ў наш час ўсё большую актуальнасць. На думку М. М. Грынчыка, зварот даследчыкаў да праблемы фальклярызму невыпадковы. Ён тлумачыцца «ўзрастаючай цікаўнасцю да пытання аб сацыяльна-гістарычных вытоках беларускай літаратуры, асаблівасцях яе зараджэння, шляхах фарміравання» [3, *19*].

Працэс фальклярызацыі літаратурных твораў надзвычай складаны, шматгранны, ён не абмежаваны толькі знешнімі запазычаннямі і пераемнасцямі, выкарастаннем асобных стылістычных форм і прыёмаў. У наш час, калі ўвага даследчыкаў скіравана ў асноўным на вывучэнне міфапаэтыкі літаратуры, асабліва востра адчуваецца неабходнасць пошуку новых падыходаў да праблемы ўзаемадзеяння літаратуры і фальклору, больш дакладна, да пытання фальклорнай традыцыі ў паэзіі ХХ стагоддзя. Разгляд гэтай тэмы немагчымы без дэталёвага асэнсавання тыпалогіі адносін паміж літаратурным тэкстам і фальклорнымі першакрыніцамі, без усведамлення прынцыпаў семантызацыі фальклорных вобразаў у літаратуры.

Найперш трэба адзначыць, што для раскрыцця пэўнага навуковага пытання трэба адпаведная тэрміналогія. У нашым выпадку тэрмінаў для асвятлення тэмы не хапае. Менавіта таму мы ўзялі на сябе смеласць прапанаваць пэўныя паняцці, якія б разам з ужо вядомымі дазвалялі найбольш адэкватна ахарактарызаваць складаны працэс узаемадзеяння літаратуры са сферай фальклорна-міфалагічнага.

З часу свайго нараджэння сусветная літаратура не проста цікавілася міфалогіяй, яна абапіралася на яе. Міфалагічныя вобразы, матывы, сюжэты – арсенал еўрапейскай літаратуры на працягу ўсяго перыяда яе развіцця. У сувязі з вывучэннем праблемы ўзаемадзеяння літаратуры і міфалогіі літаратуразнаўцы выкарастоўваюць тэрмін «міфалагема», пад якім разумеюць выяўлены ў літаратурнай творчасці, пераасэнсаваны самім пісьменнікам міфалагічны выраз, матыў, сюжэт [5, *198*]. Але трэба ўлічваць наступнае: нацыянальна-міфалагічны матэрыял даволі часта трапляў у пісьменства праз пасрэдніцтва фальклору, дзе ён набываў адметнае жанравае ўвасабленне і семантыку. У гэтым выпадку мэтазгодна выкарыстоўваць тэрмін «фальклярэма»: адпаведна ён будзе азначаць выяўлены ў літаратурнай творчасці ці пераасэнсаваны самім аўтарам фальклорны вобраз, матыў, элемент. У адрозненне ад міфалагемы фальклярэма трапляе ў мастацкі свет літаратурнага твора непасрэдна з народнай творчасці.У літаратуры існуюць аказіянальныя вобразы і сімвалы, семантыка якіх не адпавядае агульнапрынятай, яна індывідуальна-аўтарская, непаўторная. Прапануем абазначыць гэту з΄яву тэрмінам «аўтарэма», пад якім будзе разумецца аўтарскія, «адзінкавыя», штучныя значэнні пэўнага вобраза, матыву, сюжэта.

Аб΄ектам нашага даследавання мы абралі творчасць двух выдатных беларускіх паэтаў – М. Багдановіча і А. Разанава. Гэта абумоўлена тым, што культурны дыскурс, на думку некаторых даследчыкаў, мае тэндэнцыю кожнае паўстагоддзе змяняцца. У такім выпадку вывучэнне праблемы фальклярызму набывае новы ракурс, калі ў творчасці паэта шукаецца не толькі працяг папярэдняй літаратурнай традыцыі выкарыстання фальклору, а адзначаюцца прыкметы новага мастацкага мыслення.

Пры аналізе літаратурнага тэксту вельмі часта не звяртаюць увагу на элементы, у змест якіх укладзена вялікае значэнне.У паэтычным тэксце да такіх факультатыўных элементаў даследчыкі адносяць загаловачны комплекс: імя аўтара, назву, падзагаловак, прысвячэнне, эпіграф [2, *45*].

Імя аўтара яшчэ параўнальна нядаўна не было прадметам даследвання. На мяжы XVIII-XIX стст. вялікую ролю адыграваў жанр твора, а яго прыналежнасць пэўнаму аўтару не мела істотнага значэння. З сярэдзіны XIX ст. імені аўтара надаецца большая ўвага. У наш час яно стала папярэднічаць назве. Цікава, што М. Багдановіч і А. Разанаў захавалі сапраўдныя імёны, хаця ўсё ж такі спробы ўжываць псеўданім былі: М. Багдановіч, напрыклад, падпісаў некалькі сваіх вершаў псеўданімамі Максім-Кніжнік і Максім-

Крыніца. Вымышленыя прозвішчы валодаюць вялікай ступенню інфарматыўнасці, часам нават большай, чым сапраўдныя імёны. У М.Багдановіча псеўданімы з’яўляюцца сродкам семантычнага акрэслення эстэтычнай платформы. Фальклярэма *крыніца* сімвалічна передае ідэю роднаснага адзінства паэта з культурнай спадчынай беларускага народа, псеўданім *Кніжнік* адсылае да аўтарытэту прыгожага пісьменства. Наяўнасць двух сэнсава розных псеўданімаў сведчыць, што ў індывідуальнай свядомасці паэта суіснавалі два генератара тэкстаў: адзін заснаваны на літаратурнай традыцыі, другі - на фальклорнай. Свядомае адмаўленне ад абодвух псеўданімаў характарызуе М. Багдановіча як паэта, які здолеў спалучыць у сваёй творчасці два эстэтычна разнародных пачаткі культуры і праз гарманічнае спалучэнне *кніжнага* (сусветнага) і *крынічнага* (нацыянальнага) слова падняць беларускі мастацкі дыскурс на ўзровень лепшых набыткаў еўрапейскай паэзіі. Нельга выключыць і таго, што, вяртаючыся да ўласнага прозвішча, М. Багдановіч зыходзіў з інтуітыўнага адчування яго знакавасці, семантычнай ёмістасці, а свой паэтычны дар адчуваў як дадзены Богам. Ён і сам нібыта дадзены свету Богам, як, па уяўленню беларусаў, тыя дзеці-багданькі, што нарадзіліся падчас жніўнай пары на полі без дапамогі бабкі-павітухі.

Чаму не выкарыстаў псеўданім А. Разанаў, можна толькі здагадвацца. Выкажам меркаванне, што ва ўмовах прыхаванага нацыянальнага націску для яго было вельмі важна сцвердзіць сваю беларускасць, а гэта ішло праз магутнае выяўленне таго індывідуальна-асабістага пачатку, які К.Г. Юнг вызначаў як архетып «самасць». Рыцар з адкрытым забралам - так можна вызначыць пазіцыю А. Разанава. Рэпрэзентаваць сябе праз псеўданім для яго не мела ніякага сэнсу — ні эстэтычнага, ні ідэалагічнага, ні стылістычнага.

Назва – цэнтральны кампанент загаловачнага комплексу, як асобнага тэксту, так і паэтычных зборнікаў. Звычайна яна выступае як самастойны тэкст, які можа прадстаўляць іншы, структурна больш складаны [2, *46*]. У тым выпадку, калі мы маем справу з назвамі зборнікаў, трэба ўлічваць іх магчымы сімвалічны сэнс. Даволі часта назву можна суаднесці з біяграфіяй пісьменніка, што мы і паспрабуем паказаць.

Як вядома, М. Багдановіч меў адзіны прыжыццёвы зборнік «Вянок». Фальклярэма *вянок* ужываецца ў розных пластах культуры даволі часта. Літаратуразнаўчы тэрмін *вянок санетаў* слугуе абазначэннем вершаванай структуры з пятнаццаці санетаў. Самая складаная, вышуканая санетная структура - вянок вянкоў санетаў [5, *83-84*]. Сціплая назва зборніка М.Багдановіча «Вянок» наўпрост карэспандуе з багатай сімволікай вянка ў беларускай народнай культуры і фальклоры. Рытуальны вянок звычайна вырабляўся з жывой зеляніны, але ў ім маглі ўжывацца сухія галінкі і кветкі. Пасля абрадавага выкарыстання яго маглі захоўваць, а маглі і знішчаць. Вянок дапамагаў абараніцца ад варожых сіл і хвароб. Жніўны вянок сімвалізаваў заканчэнне працы і перадачу сілы зерня новаму ўраджаю,

вясельны вянок быў сімвалам шлюбу, а пахавальны вырабляўся для тых, хто не паспеў справіць вяселле. У абрадах сімвалічных провадаў вянком адзначалі галоўную асобу (напрыклад, русалку), а потым яго выкідалі або спальвалі. Як бачым, кола вянка спалучае сімволіку жыцця, смерці і адраджэння. Мяркуем, што М. Багдановіч ведаў пра сваю хваробу, пра сваю хуткую смерць і таму невыпадкова абраў такую назву для зборніка. Ён паміраў фізічна, але адраджаўся духоўна, Паэт пачынаў жыць у Вечнасці.

Свой дэбютны зборнік А. Разанаў назваў «Адраджэнне», выкарыстаўшы тым самым апошнюю частку міфалагічнай трыяды жыццё - сімвалічная смерць - адраджэнне ў новай якасці. І гэта зразумела. Праз назву зборніка вершаў паэт гучна абвяшчаў, што ён не пахіснуўся, а адрадзіўся, як адраджаецца з попелу птушка Фенікс: пасля выключэння з БДУ за ўдзел у студэнцкіх хваляваннях яму дазволілі працягнуць вучобу ў Брэсцкім педагагічным інстытуце.

Зборнік «Шлях-360» – паэтычная філасофія нястомнага духу, выяўленне духоўна-эстэтычнага пачатку зямнога жыцця. Паэт тварыў у бясконнасць, і яго кніга раскрывае працэс самапазнання і выхаду да свабоды [4, *76*]. Дарэчы, можна заўважыць пэўную сувязь паміж назвамі «Вянок» М.Багдановіча і «Адраджэнне» А. Разанава. Абодва паэты адраджаюцца, але ў розных вымярэннях.

Падзагаловак – яшчэ адзін элемент загаловачнага комплекса. Ён не вельмі характэрны для паэтычнага тэксту. Звычайна падзагаловак папярэднічае не аднаму вершу, а зборніку, альманаху, творчаму ансамблю і ўказвае на жанравую спецыфіку збору: вершы, вершы і паэмы і г.д. [2, *48*]. Зборнік М. Багдановіча «Вянок» мае падзагаловак «Кніжка выбраных вершаў». Чаму выбраных? Таму што гэта не проста зборнік вершаў, а кніга паэзіі – з арыгінальнай аўтарскай задумай, сваеасаблівым унутраным лірычным сюжэтам. Зборніку «Танец з вужакамі» (1999) А. Разанаў даў падзагаловак – «Выбранае», які мае, на наш погляд, такую ж семантыку, як і «Кніга выбраных вершаў» М. Багдановіча.

Эпіграф у паэтычных тэкстах сустракаецца даволі часта. Яго сэнсаўтваральная роля была адзначана вельмі даўно. Эпіграф бывае тэзісам, які даказваецца ці аспрэчваецца тэкстам, ён выступае камертонам, які задае настрой, служыць экспазіцыяй кнігі [2, *50*]. Эпіграфы да зборнікаў «Вянок» М. Багдановіча і «Танец з вужакамі» А. Разанова маюць супрацьлеглае значэнне. Чытаем у М. Багдановіча:

Вы, хто любіце натрапіць
Між страніц старых, пажоўклых
Кнігі, ужо даўно забытай,
Блеклы, высахшы лісток, —
Паглядзіце гэты томік:
Засушыў я на паперы
Краскі, свежыя калісьці,

Думак шчырых і чуцця [1, *1*].

Гэта адзін з самых глыбокіх, пранікнёных, асобасных твораў М.Багдановіча. Элегічны па танальнасці і стылістыцы, ён сведчыць, да якога стану гармоніі паміж сабой і светам узвысіўся дух хворага паэта, які добра разумеў, што жыць яму засталося мала. Элегія ператвараецца ў запавет, звернуты да тых, хто здольны адчуваць повязь часу, знаходзячы духоўную асалоду ў судакрананні да мінулага, да свежых красак шчырых думак і пачуццяў паэта. Немагчымасць працягнуць сваю справу далей засмучае паэта, але ў вершы гучыць надзея на тое, што ён не будзе забыты. Кожны верш, як лісточак, як кветачку, паэт засушвае і перадае чытачу. М.Багдановічу было вельмі балюча ад таго, што яго вянок не можа напоўніцца новымі кветкамі-вершамі.

У адрозненне ад экспазіцыі да зборніка М. Багдановіча эпіграф да кнігі А. Разанава прасякнуты аптымістычным настроем:

Вецер павеяў,
Закалыхаўся зялёны чарот –
і ўзнікла
Размова [6, *1*].

Сакрэт глыбокага філасоўска-эстэтычнага ўздзеяння эпіграфа заключаецца ў шматмернасці метафарыстыкі, якая спалучае просты малюнак роднай прыроды са стыхіяй Слова, і не проста слова, а Размовы паэта з чытачом. А.Разанаву вельмі важна, каб яго душэўны імпульс знайшоў водгук. І цуд адбываецца – «закалыхаўся зялёны чарот». Мы яшчэ не ведаем, што скажа нам А. Разанаў і што мы пачуем, бо яшчэ не разгарнулі зборнік, але эпіграф ужо скіраваў нас на дыялог з паэтам.

Мастацкі свет твораў М. Багдановіча і А. Разанава суадносіцца з рознымі кантэкстамі – біяграфічным, сацыяльна-гістарычным, філасофскім, палітычным і г.д., але пры ўсёй непаўторнасці творчых манер пісьменнікаў іх паэзію яднае пошук адказаў на вечныя пытанні, што такое жыццё, чалавек, каханне, смерць. І ўжо адна гэта дамінанта можа стаць падставай шматбаковага параўнальнага вывучэння іх творчасці.

ЛІТАРАТУРА

1. *Багдановіч М.* Вянок. Мн., 1995.
2. *Веселова М.А.* Заголовочный комплекс в новейшей российской поэзии: традиции и эксперимент // Литературный текст: проблемы и методы исследования. Вып. 5. Тверь, 1999.
3. *Грынчык М. М.* М.Багдановіч і народная паэзія. Мн., 1963
4. *Конан Ул.* Узыходжанне // Полымя. 1997. № 12.
5. *Рагойша В. П.* Тэорыя літаратуры ў тэрмінах. Мн., 2001.
6. *Разанаў А.* Танец з вужакамі. Мн., 1999.

Валянціна Скіба
Аліна Крушынская

ФАЛЬКЛОРНЫЯ РЭМІНІСЦЭНЦЫІ Ў ПАЭМАХ М. ТАНКА «ЛЮЦЫЯН ТАПОЛЯ» І К. І. ГАЛЧЫНСКАГА «ВІТ СТВОШ»

Тыпалагічныя сыходжанні ў мастацкіх творах пісьменнікаў розных народаў – адзін з адметных накірункаў навуковых даследаванняў. Асабліва плённымі яны бываюць пры супастаўленні творчасці прадстаўнікоў народаў-суседзяў, блізкіх па мове, культуры, гістарычных лёсах. Працяглы перыяд супольнай гісторыі Беларусі і Польшчы даў штуршок да нараджэння такіх тыпалагічна падобных твораў, як паэмы М.Танка «Люцыян Таполя» і К. І. Галчынскага «Віт Ствош».

Паэзія М.Танка заўсёды прываблівала чытача сваёй дабрынёй і даверам да чалавека. У беларускай літаратуры ХХ стагоддзя ён займае асаблівае месца. Мастацкі талент гэтага паэта не адно дзесяцігоддзе ўзвышаў нашу нацыянальную літаратуру. Ужо першыя паэтычныя творы М.Танка адлюстравалі яго імкненне пашырыць тэматыку беларускай паэзіі, узбагаціць тэхналогію верша, паспрабаваць рэфармаваць паэтычны лад беларускай паэзіі. У творчасці М.Танка грамадзянская паэзія мяжуе разам з паэзіяй фальклорнай. Даследчыкі лічаць, што яна «міжволі выклікае асацыяцыі з Адамам Міцкевічам (асабліва ў адносінах да паэтычнай «пераплаўкі» фальклорнага матэрыялу). …Менавіта ў тыя гады М. Танкам была апрацавана тэхналогія абыходжання з фальклорным матэрыялам, трансфармацыі яго ў паэтычны тэкст» [4, *189-190*]. Дадзены прыём паэт неаднаразова выкарыстоўваў у сваёй творчасці. Асабліва цікава гэта атрымалася ў паэме «Люцыян Таполя».

К.І. Галчынскі таксама смела эксперыментаваў, спрабаваў новыя магчымасці слова; некаторыя крытыкі нават называлі яго «эквілібрыстам, экстравагантным паэтам» [3, *7*]. Але не выглядам прастаты, не эквілібрыстыкай слоў трапляў ён у душу чытача, а рэфлексіяй пачуццяў, незвычайнасцю метафар, параўнанняў, нечаканай вобразнасцю. Прыгажосці яго паэзіі ў пэўнай ступені паспрыяў зварот да фальклорнага матэрыялу.

І «Віт Ствош», і «Люцыян Таполя», нягледзячы на выдатную стылізацыю, гучаць вельмі сучасна і сёння. Цікавым з’яўляецца факт супадзення часу напісання твораў. Паэма М.Танка «Люцыян Таполя» ўбачыла свет у 1946 годзе, а паэма К.І. Галчынскага «Віт Ствош» – у 1951 годзе. Безумоўна, што для гісторыі гэта амаль адначасова. Напэўна, гэта паспрыяла ўзнікненню падобных твораў. Аўтары дадзенай работы звярнулі ўвагу на іх агульнасць, нават роднаснасць, і вылучылі некалькі параметраў тыпалагічнай еднасці беларускай і польскай паэм. Так, творы аб’ядноўвае агульнасць тэмы, ідэі, падабенства вобразаў і мастацкіх паэтычных сродкаў.

Наяўнасць фальклорных рэмінісцэнцый у паэмах беларускага і польскага паэтаў – таксама адна з рыс тыпалагічнага падабенства, на якой нельга не засяродзіць увагу. Сюжэты абодвух твораў арганічна суадносяцца з тэматыкай і сюжэтамі народнай паэтычнай творчасці.

Пэўнае падабенства твораў назіраецца ў форме адной і другой паэмы: адчуваецца народны склад верша, фальклорная гутарковая апавядальнасць падання:

Гэта быў адзін з майстроў вялікіх,
Звалі яго Люцыян Таполя,
А па клічцы проста Багароб [1, *451*].

Такімі радкамі пачынае свой твор М. Танк. У К.І. Галчынскага па-фальклорнаму прыгожа гучаць наступныя радкі:

Pracowali śpiewający stolarze	*Працавалі і спявалі сталяры*
W ogrodzie, nad brzegiem rzeki,	*У агародзе па-над берагам ракі.*
A gdy w zmierzch kończyli stolarze,	*А калі стамляліся сталяры,*
Zaczynały śpiewać słowiki [2, *80*].	*Пачыналі спяваць салаўі* [*1].

Вобразы галоўных герояў паэм – таленавітых мастакоў, разьбяроў па дрэву Віта Ствоша і Люцыяна Таполі – нібыта ўзяты з народнай творчасці, дзе часта сустракаюцца таленавітыя, знаходлівыя на розныя выдумкі людзі, што адстойваюць прыгажосць мастацтва і пакутуюць адначасова. Падобна фальклорным героям, яны ствараюць цуды і змяняюць свет вакол сябе:

Пад яго рукамі,
Бы ад нейкіх чараў,
Ажывала нават нежывое,
Немагчымае рабілася магчымым:
Гнуўся камень,
А з звычайнай цэглы,
Быццам з бронзы,
Паўставалі здані,
Celebrations страхоцце,
Розныя звяры з людскім абліччам [1, *454*].

Асабліва прыгожай нам падалася восьмая частка паэмы К.І.Галчынскага «Песенька пра Віта Ствоша». Ужо сама назва ўказвае на яе далучанасць да народнай творчасці. Яна нагадвае матчыну калыханку:

Gdy go matka rodziła	*Калі нарадзіла яго маці*
Zimowego wieczora,	*Вечарам зімовым,*
Nie wiedziała, że syne	*Не ведала яшчэ, што сын*
Będzie z drzewem się porał.	*Будзе з дрэвам змагацца.*
Synku, niebo się chmurzy.	*Сынок, неба хмурыцца.*
Zasłonię cię od burzy…	*Засланю цябе ад буры…*

…Taki wiatr, mój syneczku, *Такі вецер, мой сыночак,*
Zbójcy chodzą po drogach…[2, *87*] *Забойцы ходзяць па свеце…*

У гэтых радках адлюстроўваецца занепакоенасць маці, яе імкненне абараніць, аберагчы сваё дзіця ад жыццёвых пакут. Казачныя матывы доўгага шляху, цяжкіх выпрабаванняў, якія чакаюць героя, стылізуюць гэтую частку паэмы, набліжаюць яе да народных твораў.

Нельга не спыніцца на яшчэ адным цікавым моманце паэмы «Віт Ствош». Гэта матыў пераходу праз рэчку:

Oj, nie przechodź tą rzeczką, *Ой, на хадзі праз тую рэчку,*
Woda taka głęboka [2, *88*]. *Тут такая глыбіня…*

Вядома, што ў фальклорнай свядомасці славян гэты матыў традыцыйна ўсведамляўся як шлюбны сімвал. У паэме герой таксама злучае свой лёс, але не з дзяўчынай, а з любімай справай, якая патрабуе, відаць, большай адданасці, любові, чым нават каханая. Менавіта на зроблены ім алтар майстар паклаў сваё сэрца:

Polską żył. Co najlepsze, *Польшчай жыў. Усё, што найлепшае,*
Wszystko Polsce zostawił. *Польшчы пакінуў.*
A Krakowowi serce *А Кракаву – сэрца,*
Jak jabłko na jabłoni…[2, *88*]. *Як яблык на яблыні…*

Але, як папярэджвала маці, яго пачуцці не знайшлі адказу. У гэтым, на думку К. І. Галчынскага і М. Танка, і ёсць адвечная драма творцы.

Талент дае вялікім разьбярам моц і энергію, узвышаючы іх над астатнімі, але, узвышаючы, штурхае да драматычных прызначэнняў. М.Танк і К. І. Галчынскі паказваюць веліч намаганняў творцы і цану, якую яны вымушаны плаціць за права да творчасці, а таксама сумненне, адзіноту і адмаўленне ад простых радасцяў жыцця.

ЗАЎВАГІ

*1 – тут і далей пераклады з польскай мовы на беларускую зроблены аўтарамі артыкула. Перакладу паэмы «Віт Ствош» на беларускую мову дагэтуль не існавала.

ЛІТАРАТУРА

1. Беларуская літаратура: Хрэстаматыя. 9 клас / Укл. Дзіско У. А., Кушнярэвіч В. В. Мн., 2001. С. 451-456.
2. Gałczyński K. I. Kronika Olsztyńska. Olsztyn, 1987.
3. Makulski Z. Czarodziej prostych dziwów Konstanty Ildefons Gałczyński. Lublin, 1986.
4. Навуменка П. І. Максім Танк // Беларуская літаратура XI-XX ст.: Дапаможнік. Мн., 1999. С. 188-190.

Надзея Кандуховіч

УКРАІНСКІ ЭЛЕМЕНТ У РАМАНЕ Г. СЯНКЕВІЧА "АГНЁМ І МЯЧОМ"

Як вядома, складаны гістарычны шлях з яго пакручастымі паваротамі праходзілі блізкія суседнія народы — польскі і ўкраінскі. Агульныя падзеі трагічна пераплятали іхнія лёсы і гэта не магло не знайсці адпаведнага адлюстравання ў мастацкай літаратуры. Так, украінская тэматыка ў многім вызначыла адметнасць польскай літаратуры XIX ст. Дарэчным тут будзе згадаць творы Зыгмунта Качкоўскага, Тамаша Ежа. Украінскі элемент вельмі актыўна ўваходзіць у творчасць польскіх рамантыкаў, што дае падставы гаварыць пра існаванне так званай «украінскай школы» польскага рамантызму. Украінскія народазнаўчыя аспекты прысутнічаюць у творах «Марыя» А. Мальчэўскага, «Замак Каніўскі» С. Гашчынскага, «Казацкіх аповесцях» М. Чайкоўскага і інш. Гэта літаратурная традыцыя перайшла і ў творчасць польскіх празаікаў-рэалістаў сярэдзіны і канца XIX ст. У прыватнасці, паводле ўкраінскага матэрыялу напісаны асобныя мастацкія творы (апавяданні, апавесці) і нарысы Ю. Крашэўскага.

Моцна гучыць тэма Украіны і ў класіка польскай літаратуры Г.Сянкевіча. Так, у ягонай трылогіі «Агнём і мячом», «Патоп», «Пан Уладыеўскі» першы раман прысвечаны паказу барацьбы шляхецкай Рэчы Паспалітай з Украінай Багдана Хмяльніцкага.

Паспрабуем разгледзець формы ўкраінскага элементу ў рамане «Агнём і мячом».

Найперш звернем увагу на тое, што гэта гістарычная проза. Жанравае вызначэнне абумовіла паяднанне мастацкага аўтарскага вымыслу з канкрэтна-праўдзівым адлюстраваннем рэчаіснасці. Таму зусім лагічна, што ўкраінскасць у творы «Агнём і мячом» рэалізуецца ў раманных катэгорыях прасторы і часу. Ахопліваючы пэўны перыяд гісторыі, аўтар «засяляе» свой раман побач з прыдуманымі героямі рэальнымі гістарычнымі персанажамі. Адпаведна ў творы Г.Сянкевіча з'яўляюцца дзейныя асобы, якія прадстаўляюць украінскі бок. Для дасягнення эфекту гістарычнай даставернасці пісьменнік звяртаецца таксама да ўкраінскіх пейзажных замалёвак, выкарыстоўвае ўкраінскі этнаграфічны і фальклорны матэрыял.

Вобраз украінскай прасторы паўстае ў рамане Г. Сянкевіча праз шырокае ўжыванне ўкраінскіх геаграфічных назваў: Задняпроўе, Запарожжа, Сеча, Чаркасы, Чыгірын, Хоцін, Лубны, Амельнік, Сем Магіл, Крым, Жукі, Пераяслаўль, Дзікія Палі, Крэменчук, Залатаноша, Чабанаўка, Салотын, Корсунь, Прылукі, Жоўтыя Воды, Казялец, Чарнігаў, Любеч, Васільеўка, Вінніца, Ліцін, Рай горад, Севераўка, Няміраў, Палоннае, Бар, Канстанцінаў, Карпаты, Валачыск, Цяцера, Львоў, Ямполь, рэкі Случ, Сула,

Слепарода, Тасьміна, Дняпро, Трубеж, Дзясна, Прыпяць, парогі Сурскі, Лаханы, Воранавы Затор, Княжы, Стралецкі.

Сярод герояў рамана мы бачым прадстаўнікоў украінскага гетманства: Багдана Хмяльніцкага, Крываноса, Багуна, Бурлая, Лабаду, Варанчэнка, Кулака, Нячая, атаманаў Воўка, Яшэўскага, Антона Татарчука, палкоўнікаў Федара Лабаду, Федарэнку, Шумейку, Пушкарэнку, Чарноту, Якубовіча, Адамовіча, Паляна. Каларытна пададзены вобразы простых людзей — варожкі Гарпыны Данцовай, Чараміса, Філіпа Захара. Прываблівае апісанне казакоў: брата Гарпыны Данцовай, Барабаша, Кашавога, а таксама есаула Захара, Пульяна.

Гістарычны час у рамане вызначаны падзеямі народнай вызваленчай вайны пад кіраўніцтвам Багдана Хмяльніцкага 1648-1654 гадоў супраць польскай шляхты на тэрыторыі Украіны.

Каб стварыць у чытача ўражанне аб прыродным асяродку, у якім дзейнічаюць героі, Г. Сянкевіч дае нешматслоўны непаўторны малюнак прыроды і тут жа штрыхом — гаспадарчую дзейнасць насельніцтва: «*За Крэменчугом берагі сталі больш нізкія і адкрытыя… Сапраўды, гэта былі вішневыя лясы, якія шырока разрасліся па абодвух берагах за вусцем Псела. Іх салодкія буйныя ягады служылі кормам для птушак, звяроў і людзей, якія заблукалі, а таксама складалі адзін з самых галоўных прадметаў гандлю; іх вазілі вадой у Кіеў і далей. Цяпер гэтыя лясы былі абсыпаны цветам*» [*].

Своеасаблíва паказана забудова двара паноў Курцэвічаў. Самі яны служаць князю Вішнявецкаму, але, жывучы ў Разлогах, на тэрыторыі Украіны, яны маюць «*не панскі дом, а хутчэй адрыну, збітую з агромністых дубовых бярвенняў з вузкімі, падобнымі да байніцы вокнамі. Памяшканні для чэлядзі і казакоў, стайні і свіраны далучаліся непасрэдна да дому, утвараючы няправільную і такую ўбогую пабудову звонку, што, калі б не было святла ў вокнах, цяжка было б прыняць яе за чалавечае жытло… Разлогі хутчэй нагадвалі сабой разбойніцкае гняздо, чым фальварак*» [*].

Украінскімі народнымі песнямі прадстаўлены ў рамане Г. Сянкевіча «Агнём і мячом» багаты і разнастайны ўкраінскі фальклор. Аўтар вельмі моцна быў сканцэнтраваны на сцвярджэнні польскай ідэі ў вайне 1648 - 1654 гг. Узнікае пытанне, ці аб'ектыўна польскі пісьменнік падаваў украінскі матэрыял. Калі ўлічваць падтрымку аўтара захопніцкіх настрояў Рэчы Паспалітай, то можна зразумець, чаму ён паказвае герояў-украінцаў не заўсёды аб'ектыўна, часам здзекліва, іранічна.

Звернем увагу на выкарыстанне пісьменнікам украінскага песеннага фальклорнага матэрыялу.

У рамане ўжыты часцей за ўсё фрагменты песень. Сярод іх ёсць лірычныя любоўныя, у якіх выказваецца светлая туга па любай, клятва ў вернасці:

Ой, теи любости
Гирши от слабости!

Слабость перебуду -
Здоров же я буду,
Вирнова коханя
По вик не забуду [1, *339*].

І горыч расстання з любай:

Тужу, тужу, болит сердце [1, *57*].

У эпізодзе, калі вырашаецца, жыць ці загінуць палоннаму ляху, паказаны раз'ятраны натоўп. Казакі незадаволены, што ахвяра аказалася пад абаронай Тугай-Бея. Аднак ніводны голас не падняўся супраць татарына. Аднаго воклічу «Ён папарваў нашы бароды, ён раззлаваўся!» хапіла, каб узнялася песня ля вогнішча:

Гей, гей,
Тугай-бей,
Рассердывся дуже!
Гей, гей,
Тугай-бей,
Не сердыся, друже! [1, *115*].

Казацкая песня-дума «Плач нявольнікаў», у якой гучыць заклік да Бога дапамагчы пазбавіцца няволі, пяецца ў час развітання Багдана Хмяльніцкага і пана Скшэтускага:

Ой, вызвали, Боже, нас всих бидных невольников,
З тяжкой неволи, з веры басурманскай,
На ясни зори, на тыхи воды,
У край веселый, у мир хрещенный.
Выслухай, Боже, у просьбе наших,
У несцасных молытвах,
Нас, бирных невольныков [1, *14*].

Яшчэ адна песня цытуецца ў дзвюх розных сітуацыях. Спачатку характэрная для таго часу песня гучыць у выкананні сляпцоў як неад'емная частка апісання кірмашу:

Соколе ясный,
Брате мий ридный,
Ты високо летаешь,
Ты далеко видаешь [1, *24*].

А другі раз украінскую песню прымервае да сябе Заглоба-паляк, якому, каб уратавацца самому і схаваць ад казацкай пагоні Алену Курцэвіч, нявесту Скшэтускага, даводзіцца пераапрануцца і іграць ролю сляпога старца з народа.

У вусны Заглобы ўкладвае пісьменнік украінскую маршавую песню:

Ей там на гори
Жнецы жнут,
А по - пид горою
Казаки идут [1, *212*].

Набліжаючыся да кузні вёскі Дзям'янаўка, Заглоба натуральна, арганічна, між іншым, вельмі да места і заводзіць гэтую песню. Яна гучыць як пароль: я - свой сярод сваіх.

Гэты ж самы Заглоба-старац па просьбе казакоў-рэзунаў, што ўладкаваліся нанач у яры і выпадкова апынуліся на дарозе ў Скшэтускага, заспяваў ім песню пра пана Патоцкага, польскага ваеначальніка:

Стань-оберныся, глянь-задывыся, которы мае много,
Что рувный будешь тому, у которого нема ничаго,
Бо той справует, кто всим кирует, сам Бог милостивый.
Вси наши справы, на своей шали важит справедливо.
Стань-оберныся, глянь-задывыся, которы высоко
Умом литаешь, мудрости знаешь, широко, глубоко…
Стань-оберныся, глянь-задывыся, которы воюешь
Луком-стрилами, порохом-кулями и мечем шурмуешь,
Бо теж рыцари и кавалеры перед тым бували,
Тым воевали, от того ж меча сами умирали.
Стань-оберныся, глянь-задывыся и скинь с серце буту
Наверны ока, которы с Потока идёшь на Славуту,
Невинныя души берёшь за уши, вольность одеймаешь,
Короля не знаешь, роды не дбаешь, сам себе сеймуешь.
Гей, поражайся, не запаляйся, бо ты рементаруешь
Сам булавою, всим польским краем, як сам хочешь керуешь! [1, *274*].

У песні гучыць заклік спыніць кровапраліцце і папярэджанне аб немінучым пакаранні таго, хто уздымае меч над чужым краем.

У іншым эпізодзе мы бачым, як перад бітвай на пастраенне выйшлі насустрач адно аднаму польскае і ўкраінскае войскі. Запарожцы і татары ішлі нібыта на свабодны пір з вясёлай казацкай песняй, якая гучным рэхам разыходзілася па ўсім стэпе:

Гей, вы, степи, гей, родныя,
Красным цветом писаныя,
Як море широкия [1, *124*].

Песня ўзбуджала дух, узнімала настрой, яднала сэрцы, заклікала да адвагі.

Аўтар увёў у раман думу — адзін з найбольш яркіх і самабытных жанраў украінскага фальклору. У творы ёсць толькі фрагмент яе, у якім гучыць «Славаслоўе» — кананічны прыём паэтыкі думы:

Буде слава славна
Помеж казаками,
Помеж другами
На довгие лита
До киньца вика [1, *351*].

Пісьменнік выбраў для рамана з усяго шырокага спектра жанраў украінскага фальклору розныя народныя песні: тут ёсць і лірычная, праз

якую хораша перадаецца адна з лепшых маральный якасцей казакоў — вернасць каханню, і казацкая песня-плач, і дума, і паходная песня. Увесь фальклорны матэрыял вельмі моцна ўплывае на выпрацоўку чытацкай пазіцыі, эмацыянальнае ўспрыманне рамана, спрыяе больш тонкаму разуменню твора.

Цікавую ідэю ажыццявіў польскі рэжысёр кінаверсіі рамана Г.Сянкевіча «Агнём і мячом» Ежы Гофман. Праз усю карціну гучыць украінская народная песня «Ой, сівы конь бяжыць». Як адзначаецца ў навуковай літаратуры, асаблівае месца ў цыкле казацкіх песень займае вобраз каня — вернага сябра казака [2, *206*]. І ў кнізе, і ў фільме мастакі, верагодна, імкнуліся скарыстаць матывы народных песень, каб надаць твору пэўную падсветку, пэўную танальнасць, а іменна: згладзіць вострыя вуглы гістарычных прэтэнзій, выклікаць сімпатыю да герояў. Паказваючы шырокі маштаб падзей, пісьменнік Г. Сянкевіч і рэжысёр Ежы Гофман выходзяць на асабістыя лёсы тагачасных падзей, легендарных асоб і простых людзей, набліжаючы нас да больш глыбокага разумення іх праз гучанне ўкраінскай народнай песні, якая, кажучы словамі Рыгора Раманавіча Шырмы, — «душа народа».

Ужыванне ў рамане ўкраінскіх народных песень, як бачым, ні ў якай меры не з'яўляецца самамэтай пісьменніка. Ён выкарыстоўвае песню для стварэння яркай каларытнай карціны, на якой абмаляваны і непаўторныя ўкраінскія пейзажы, і няскораная, стойкая, вольная і ў той жа час вельмі чулая душа народа, і імкненні як гетманства, так і казацтва ў цэлым у што б там ні стала адстаяць Радзіму, зямлю, волю.

ЗАЎВАГІ

* Пераклад на беларускую мову зроблены аўтарам артыкула.

ЛІТАРАТУРА

1. *Сенкевич Г.* Огнём и мечом. Роман / Пер. с польск. М., 1993. Транскрыбіраваны запіс украінскіх песень даецца паводле іх публікацый у адзначаным выданні.

2. Восточнославянский фольклор: Словарь научной и народной терминологии. Мн., 1993.

Наталля Морнева

ПАХАВАЛЬНЫЯ АБРАДЫ Ў ЛЕГЕНДАРНАЙ ЧАСТЦЫ БЕЛАРУСКА-ЛІТОЎСКІХ ЛЕТАПІСАЎ

Летапіс – сінкрэтычны літаратурны жанр, які спалучае лаканічныя пагадовыя запісы, разгорнутыя сюжэтныя апавяданні, разнастайныя

фальклорныя ўстаўкі. Як слушна адзначыў А. Лойка, «летапіс узнікаў перш за ўсё службовым, юрыдычным чынам, спакваля набываючы сваё ідэалагічнае і літаратурнае значэнне» [2, *167*]. Беларуска-літоўскія летапісы нясуць на сабе ўсе адзнакі літаратурнага твора. Пачатковая гісторыя Літвы ў II і III зводах – гэта не ўласна адлюстраванне гістарычнай рэчаіснасці, а сканструяваная з пэўнымі ідэалагічнымі мэтамі легенда. Цікава, што ў склад гэтай легенды ўвайшлі шматлікія тапанімічныя паданні, генеалагічныя гісторыі асобных родаў, змяшчаюцца тут і апісанні абрадаў. У легендарнай частцы беларуска-літоўскіх летапісаў мы знойдзем апісанні, звязаныя толькі з абрадам пахавання. Можна вылучыць чатыры такія эпізоды: апісанне пахаванняў прадстаўнікоў вялікакняскага роду – Сперы, Паяты, Кукавойта і Швінтарога.

Апісанні пахаванняў менавіта гэтых князёў невыпадковыя, бо калі ідзе гаворка пра смерць іншых князёў, мы чытаем: «*и по малым часе умре великии князь Трабус*» [4, *132*], ці «*и принял до нее зятем Кгируса, а сам умре*» [4, *129*], ці «*умре, а по собе сына своего зоставил*» [4, *130*] і г. д.

Разгледзім апісанне пахавання князя Сперы. Ён, адзіны з трох сыноў Палямона, пра якога ў летапісе не гаворыцца як пра заснавальніка якога-небудзь горада, у той час, як яго браты — Борк і Кунас — заснавалі Юрборк і Кунасава. Паколькі звестак пра дзейнасць гэтых братоў няшмат, каб хоць што-небудзь сказаць пра справы Сперы (і тым самым пацвердзіць яго існаванне), летапісец апісвае пахаванне гэтага вялікага князя, гаворыць пра паходжанне назвы возера Спера ад яго імя.

Паята, жонка вялікага князя Жывінбуда, згадваецца ў летапісе двойчы: першы раз — у сувязі са шлюбам, другі — у сувязі з пахаваннем. У летапісе сказана, што памерла яна «*у великои старости*» [4, *131*], але з моманту першай згадкі пра яе да моманту апісання яе пахавання змянілася пяць пакаленняў князёў (Кгінбут — Мантвіл — Скірмонт — Мінкгайла — Гінвіл — Глеб). А гэта малаверагодна для легенды, якая прэтэндуе на праўдзівасць. Вобраз Паяты ўводзіцца ў летапіс, каб паказаць, што з пэўнага моманту Літвою і Жамойцю пачалі кіраваць князі, звязаныя з Палямонам толькі па жаночай лініі. Аповед пра пахаванне Паяты выконвае падвойную функцыю: па-першае, ён тлумачыць паходжанне назвы гаю, па-другое, сцвярджае, што ў гісторыі сапраўды існавала такая асоба. Тое ж самае можна сказаць і пра апісанне пахавання Кукавойта. Неабходна адзначыць, што тры першыя апісанні пахаванняў (пахаванняў Сперы, Паяты, Кукавойта) з’яўляюцца своеасаблівымі формуламі ці трафарэтамі.

Звернем увагу на змест гэтых паданняў. Князі Спера, Кукавойт і княгіня Паята былі пахаваны з узвядзеннем на месцы пахавання ідала, акрамя таго, паводле летапісаў, пэўная мясцовасць у сваёй тапаніміцы захавала памяць пра іх. Даследчыкі ХХ ст. Т. Сушыцкі і М. Улашчык адзначалі, што ў сучаснай тапанаміцы указаных летапісамі раёнаў не захавалася такіх аб’ектаў, як возера Спера ці гай Кукавойта [9, *182*; 10, *138*]. Але гэта не

даказвае таго, што такіх назваў наогул ніколі не было. У Хроніцы М.Стрыйкоўскага мы знойдзем звесткі аб тым, што возера Спера і гай Паяты «*za boga mieli aż do czasów Jagelowych*» [8, *87*]. Пра гай Кукавойта М.Стрыйкоўскі гаворыць як пра месца, добра вядомае яго сучасніку [8, *87*]. Такім чынам, апісаны ў легендарнай частцы абрад пахавання было б больш слушна разглядаць у сувязі з тапанімікай пэўнай мясцовасці (у дадзеным выпадку — раёнаў ракі Швенты і Шырвінты).

Чацвёртае пахавальнае паданне, якое датычыцца Князя Швінтарога, значна адрозніваецца ад трох папярэдніх. І найперш гэта можа быць абумоўлена тым, што яно знаходзіцца ў другой частцы легенды, напісанай, як лічаць М. Улашчык, Т. Сушыцкі, І. Ціхаміраў, пазней. І тут пры апісанні пахавальнага абраду мы ўбачым некаторыя змены. Па-першае, гэта апісанне не наследуе ранейшаму схематызму, адыходзіць ад штампаў. Па-другое, яно больш падрабязнае і дэталёвае. Па-трэцяе, яно тлумачыць і ўдакладняе тры папярэднія апісанні пахаванняў. Так, у апісаннях пахавання Сперы, Паяты і Кукавойта не сказана, як адбывалася пахаванне — цела памерлага спальвалі ці хавалі ў зямлі. Гэта праясняецца ў сувязі са смерцю Швінтарога: «*перед тым жигали телеса мертвых на том местци, где хто умреть*» [4, *131*]. Такім чынам, аўтар паказвае падабенства абраду пахавання вялікіх літоўскіх князёў і абраду пахавання рымлян, што, на думку аўтара, з'яўляецца сведчаннем спрадвечнай сувязі гэтых народаў. Як адзначыў чэшскі археолаг-славяназнаўца Л. Нідэрле, «ва ўсходніх славянаў спальванне трупаў у X і XI стст. пацверджана шэрагам усходніх пісьменнікаў, а ў суседніх прусаў — нават у XIII ст., а ў Латвіі і Літве і Эстоніі — яшчэ і ў XIV-XVI стст.» [3, *227*]. Такім чынам, апісаныя абрады сапраўды маглі мець месца ў рэчаіснасці, а не з’яўляцца выдумкай аўтара. Расказ аб тым, што разам з целам князя былі спалены і яго конь, і адзенне, і слуга, і сабака, і сокал, цесна звязаны з верай продкаў у жыццё пасля смерці, у якім, нібыта, усё гэта спатрэбіцца іх уладальніку. І, па словах Л.Нідэрле, «у гэтых адносінах таксама ёсць шмат археалагічных сведчанняў (знойдзеныя ў магілах косці коней, сабак і інш.)» [3, *230*].

Паводле легенды, матэрыялам, з якога рабіліся ідалы, было хутчэй за усё дрэва, пра што сведчыць выраз «*и коли тот болван згнил*» [4, *129; 131*]. І тое, што ідалы не захаваліся, з аднаго боку было выгадным для стваральніка легенды: іх можна было «расстаўляць» у сваім аповедзе ў патрэбных для легенды мясцовасцях. Звернем увагу і на выбар месца пахавання, які не быў выпадковым. «Могілкі славян звычайна знаходзіліся воддаль ад паселішчаў, паблізу ад праточных вод, на вяршынях пагоркаў» [3, *242*]. Гэтыя законы выконваюцца і ў легендарнай частцы: Спера і Паята пахаваны ля азёр, Кукавойт — над ракой Святой, Швінтарог — ля вусця ракі Вільні.

Звернем увагу на тое, што апісанне спальвання цел памерлых сустракаецца ў старажытных помніках усходнеславянскага летапісання. Так, у Іпацьеўскім летапісе чытаем: «*и аще кто оумряше творяху трызну*

надъ нимъ и по семъ творяху кладу велику, и възложать на кладу мртвеца и съжигаху и по семъ събравъше кости и ложаху въвъ ссудъ малъ и поставляху на столпе на путехъ…сии же обычаи творяху и кривичи и прочии погани, не веруще закона Божиа» [5, *10*].

Як бачым, звесткі пра абрад пахавання маглі мець пад сабой рэальную аснову. Уводзіліся ж яны ў легендарную частку для таго, каб 1) паказаць сувязь абрадаў пахавання ў рымлян і літоўцаў; 2) паказаць веданне гісторыі і звычаяў; 3) пацвердзіць існаванне пэўных гістарычных асоб, бо апісанне абраду пахавання выклікана неабходнасцю папоўніць недахоп звестак пра дзейнасць пэўнага князя.

Але найбольшую цікавасць выклікае невялікі эпізод, які падаецца пасля апісання пахавання Швінтарога: «*и коли которого князя литовского або пана сожжено тело, тогды при них кладывали ногти рыси альбо медвежьи для того, иж мели веру тую, иж бы день судныи мел быти, а так знаменовали собе, иж бы бог мел приити и седети на горе высокой, судити живых и мертвых*» [4, *132*], а ногці звяроў былі неабходны для таго, каб зручней было лезці на гару да бога. Гэты эпізод уяўляе сабой дзіўнае спляценне язычніцкіх і хрысціянскіх матываў: цалкам язычніцкае — знаходжанне ў труне кіпцюроў мядзведзя ці рысі і разам з гэтым хрысціянскае — вера ў судны дзень і «*и з мертвых востаня и одного бога, которыи маеть судити живых и мертвых*» [4, *132*]. Тут варта адзначыць, што, на думку некаторых даследчыкаў, у старажытныя часы ў свядомасці старажытных славян не былі распаўсюджаны ўяуленні пра які-небудзь суд пасля смерці, пра пакаранне за грахі (бо грэх — слова, прынесенае хрысціянствам) [3, *168*]. Між тым у летапісе мы знаходзім менавіта такую версію, якая ў некаторай ступені здзіўляе і самога летапісца: «*а так, ачъколвек погани были, а вжды потому собе знаменовали и в бога одного верили, иж судныи день мел быти*» [4, *132*].

Наогул неабходна адзначыць, што ў пытаннях рэлігіі стваральнік легендарнай часткі паўстае памяркоўным і талерантным чалавекам. Ён не выказвае якой-небудзь агіды да язычніцтва. Адзіны момант, які дазваляе аспрэчваць абыякавасць летапісца да язычніцтва, гэта апісанне перамогі літоўскага войска на рускімі князямі: «*и возопи Русь великим плачем, иж так люто побиты вси суть от безверное литвы*» [4, *130*]. Але гэты выраз, аднойчы ўжыты ў легендарнай частцы, не можа даказваць адмоўнага стаўлення аўтара да язычніцтва. З пункту гледжання рускіх князёў, Літва — «безверная», бо яна не была хрысціянскай. І «безверная» — у дадзеным выпадку не адмоўная характарыстыка, а запазычаны з якіхсьці рускіх помнікаў моўны выраз (штамп). Д. С. Ліхачоў, гаворачы пра летапісныя формулы, адзначаў, што «з XVI ст. этыкетныя формулы выкарыстоўваюцца без строгага разбора: формулы, якія апісвалі дзеянні ворагаў, выкарыстоўваюцца і для рускіх, і наадварот» [1, *98*].

Менавіта як летапісныя формулы ці штампы можна расцэньваць і наступныя выразы: «*и поможе бог великому князю Минкгаилу и побил полочан наголову*» [4, *130*]; «*и поможе бог великому князю Скиргалу, иж царя Курдаса и все его воиско наголову поразил*» [4, *131*]; «*и поможе бог великому князю Рынкгольту, аже князеи руских и всю силу их наголову поразил*» [4, *217*]. У традыцыі ўсходнеславянскага летапісання, калі гаворка ідзе пра ваенны паход князёў, вызначальную ролю ў бітве адыгрывае воля Бога. Выкарыстанне летапісных устойлівых выразаў (формул ці штампаў) абумоўлена такой з’явай, як правідэнцыялізм — рэлігійна-ідэалістычны погляд на свет, які тлумачыць ход гісторыі не ўнутранай заканамернасцю, а праяўленнем вышэйшай — Боскай волі. Цікавым тут падаецца наступны факт: літоўскім князям, якія ў легендзе выступаюць язычнікамі, у ваеннай справе дапамагае бог (?), прычым дапамагае супраць хрысціян — рускіх князёў.

Стваральнік легендарнай часткі, арыентуючыся на помнікі ўсходнеславянскага летапісання ці наследуючы летапіснай традыцыі літаратурнага этыкету наогул, выкарыстоўвае таксама гэтую формулу — «*и поможе бог*». Тут мы маем справу са з’явай, якую Д. С. Ліхачоў называе «нестылізаваным падражаннем» [1, *184*]: гэта ўвядзенне ў тэкст асобных стылістычных формул, вобразаў і г. д.. Для стваральніка легендарнай часткі пры выкарыстанні такіх правідэнцыялістычных формул галоўнае было не сцвердзіць праяву Божай волі, а даказаць, што яго твор — сапраўдны летапіс, які цалкам адпавядае летапіснай традыцыі і змяшчае апісанні рэальных падзей. Таму ён і запазычвае такія правідэнцыялістычныя формулы з помнікаў усходнеславянскага летапісання.

Наяўнасць апісанняў пахавання князёў можна патлумачыць недахопам якой-небудзь інфармацыі пра дзейнасць літоўскіх князёў, імкненнем пры дапамозе шматлікіх падрабязнасцей адвесці ўвагу ад галоўнага — неверагоднасці і няпраўдападобнасці многіх эпізодаў. Па сутнасці, адзін і той жа факт можа быць «прыстасаваны» да розных імёнаў князёў. І гэта нельга патлумачыць простым падабенствам сітуацыі (трафарэт сітуацыі). Тут мы маем справу з шырокім выкарыстаннем летапісных штампаў, аднатыпных схем. Між тым неабходна звярнуць увагу і на тое, з якой мэтай маглі быць выкарыстаны гэтыя схемы і штампы, — з мэтай наблізіць мову аповеду да ўзораў летапісных помнікаў. І тут варта адзначыць рысы нестылізаванага падражання ў легендарнай частцы.

Задачай складальніка легендарнай часткі было стварэнне такой гісторыі ў рэчышчы летапісу, якая б выглядала праўдападобнай. Абрады пахавання, апісаныя ў II і III зводах агульнадзяржаўнага летапісання, сапраўды маглі мець месца ў рэчаіснасці. Аднак апісанні абраду пахавання вылучаюцца пэўным схематызмам, не з'яўляюцца дэталёвымі, пераплятаюцца з тапанімічнымі паданнямі і цалкам адпавядаюць сцвярджэнню рымскай тэорыі паходжання літоўскіх князёў.

ЛІТАРАТУРА

1. *Лихачёв Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. М., 1979.
2. *Лойка А. А*. Старабеларуская літаратура. Мн., 2001.
3. *Нидерле Л.* Славянские древности. М., 2000.
4. Полное собрание русских летописей. Т. 32. М., 1981.
5. Полное собрание русских летописей. Т.2. М., 1962.
6. Полное собрание русских летописей. Т. 35. М.-Л., 1975.
7. *Сапунов А*. Католическая легенда о Параскеве княжне Полоцкой. Витебск, 1888.
8. *Stryjkowski M.* Kronika Polska, Litewska, Zmódska i wszystkiej Rusi. Warszawa, 1846.
9. *Сушицький Т.* Західньо-руські літописи як пам'ятки літератури // Збірнік історично-філологічного відділу Всеукраіньска АН. № 2. Т.1, Київ, 1930.
10. *Улащик Н. Н.* Введение в изучение белорусско-литовских летописей. М., 1985.

Алексей Яскевич

“ПОВЕСТЬ О БРАЖНИКЕ”: К ВОПРОСУ О ПРОИСХОЖДЕНИИ АНЕКДОТА

При изучении любого явления немаловажна его история. Значительный интерес представляют данные о том, на основе чего зародилось определенное явление, каким было первоначально, как развивалось. Так же, когда мы рассматриваем историю какой-либо человеческой области деятельности, исследуем исчезнувшие факты, то задаемся вопросом о причинах их исчезновения или путях эволюции, превращения в нечто новое.

Это общее утверждение верно и для филологического исследования. Когда мы обращаемся к анекдоту, без сомнения, одному из популярнейших фольклорных жанров нашего времени, то, естественно, нам любопытна и его «судьба». И когда мы рассматриваем памятник русской литературы XVII в. «Повесть о бражнике», то стараемся определить, каковы были функции этого произведения, особенности, какова его жанровая принадлежность, с какими позднейшими жанрами его можно соотнести. Задача становится вдвойне занимательной, если мы замечаем, что эти два вопроса – происхождение анекдота и «бытование» «Повести о бражнике» — определенным образом соприкасаются. Попробуем разъяснить наше видение проблемы.

Обратимся к данному памятнику литературы. Особенность XVII в., стихии которого принадлежит «Повесть о бражнике», состоит в том, что именно на это столетие пришелся переход от древней русской литературы к литературе нового времени. Таким образом, определение жанровой принадлежности произведения, относящегося к переходному периоду литературы, требует атрибуции с двух сторон: 1) как жанра средневековой литературы (критерии: сфера и цель употребления, предустановка

восприятия, предмет и т.д.); 2) как жанра литературы нового времени (критерии: форма, композиция, речевые средства, эстетические категории, реализованные в произведении).

Вероятно, в связи с указанными выше трудностями не все ученые, касавшиеся в своих работах «Повести о бражнике», дают ей определенную жанровую атрибуцию (например, В. П. Адрианова-Перетц относит «Повесть о бражнике» вместе со значительным количеством достаточно разнородных произведений к группе так называемой «сатирической литературы XVII в.»; О. Н. Фокина же довольно обстоятельно и с разных сторон характеризует повесть, впрочем, не делая из этого конкретных, жанрово-атрибутирующих выводов). Исследователи, дающие четкое определение памятника (С.А.Семячко и И. П. Смирнов, А. М. Панченко), относят его к сакральной пародии, что вполне детерминирует его как древнерусское произведение, хотя и в достаточно общем виде. Однако, как увидим, это прекрасно дополняет и даже объясняет жанровое определение его уже как произведения нового времени.

Некоторые авторы отмечают диалогизм «Повести о бражнике», соотнося его с устным исполнением и даже с зачатками драматического жанра: С. А. Семячко и И. П. Смирнов связывают диалогизм произведения «с культурным контекстом этой эпохи (который характеризуется возникновением национальной драматургии, театрализацией жизни и распространением барочной метафорики, уравнивавшей мир со сценой)» [7, *85-89*]. Л. Боева обращает внимание на предположение о первоначальном существовании сатирических повестей в устной форме и о первоначальной предназначенности их для устного исполнения (автор этой мысли – И.З. Серман), высказывая догадку даже об их возникновении «в скоморошьей среде» [3, *203*]. В. П. Адрианова-Перетц отмечает, что «в сатирах, где рассказ ведется «по-сказочному», авторская речь по своей функции напоминает ремарки драматических произведений» [6, *132*]. Мы полагаем, что причина диалогичности «Повести о бражнике» раскроется при определении сути жанровой природы памятника и хитроумные домыслы не потребуются.

«Повесть о бражнике» также рассматривается исследователями с точки зрения композиции произведения. А. М. Панченко, а также С. А. Семячко и И. П. Смирнов отмечают цепную организацию «Повести о бражнике», однако делают из этого факта различные выводы. С. А. Семячко и И.П. Смирнов на этом основании соотносят «Повесть о бражнике» с кумулятивной сказкой и даже идут дальше, возводя к фольклорно-мифологической основе не только форму, но и некоторые сюжетно-содержательные ходы произведения. В частности, они говорят о таких мифологемах, как «опасность, возникающая при неосторожном произнесении имени» и «невидимость того, кто принадлежит к потустороннему миру» [7, *85-89*]. С этими утверждениями нельзя

согласиться, потому что, во-первых, движет действием вовсе не простое называние имени, а относительно развёрнутый диалог, во-вторых, невидимость обитателей рая для бражника мотивирована наличием ворот, а не каким-либо таинственным образом. Верным представляется лишь указание исследователей на отрыв фактов «Повести о бражнике» от мифологической основы. По нашему мнению, мифологемы настолько же были свойственны мышлению автора «Повести о бражнике», насколько они, согласно теории К. Г. Юнга о коллективном бессознательном и архетипах, встроены в сознание или подсознание любого современного писателя. В этой связи стоит отметить мнение Л. Боевой о том, что прием постепенного узнавания, кстати, как она же напоминает, «очень распространенный в древней литературе», является одним из способов ретардации, который «призван вызвать интерес к действию, придать внешнюю занимательность сюжету» [3, *198*]. Заметим, что В. П. Адрианова-Перетц также возводила фрагменты композиции «Повести о бражнике» к «типичным приемам народной сказки» [6, *214*]. Конечно, нельзя отрицать влияние фольклора (и, в особенности, сказок) на литературу того времени в целом, и, в частности, возможно, на создание «Повести о бражнике». Но очевидно, что «книжная» стихия является доминирующей в этом произведении: «Повесть о бражнике» наполнена безусловно «книжными» цитатами и аллюзиями (Библия (Ветхий и Новый Завет), апокрифы, житие св. Николая, житие Стефана Первомученика). Кроме того, «Повесть о бражнике» зачастую дополнялась серьезными, «учительными» произведениями, а сама повесть могла называться, например, «Книга Беседы Евангелския». В этом же плане любопытно высказывание известного фольклориста В. П. Аникина: «Связь анекдота с новеллистической сказкой — факт несомненный и доказанный, но помимо этого существует связь того, что было названо «анекдотом», с средневековым письменным, книжным творчеством, и, думается, это обстоятельство сыграло более важную и, возможно, даже определяющую роль в самом появлении анекдота как вида творчества, отличающегося от сказки-новеллы» [2, *703*].

В связи с этим особый интерес представляют мысли А. М. Панченко относительно композиции «Повести о бражнике», практически конспективно высказанные в примечаниях к «Памятникам литературы Древней Руси: XVII век» и «Изборнику». Исследователь определяет повесть (уже в качестве произведения нового времени) как новеллу, состоящую из нескольких однотипных анекдотов, «объединенных общим персонажем», отмечая, что «анекдотически неожиданна и концовка» [8, *779*]. Мнение А.М. Панченко представляется нам наиболее верным (стоит только заметить, что ввиду наличия жесткой структуры «Повести о бражнике» правильнее говорить не о нескольких анекдотах, а о целостном произведении). Отсюда и вытекает всё своеобразие, вся оригинальность образа бражника: бражник а н е к д о т и ч е н , он – персонаж анекдота. Спецификой жанра обусловлена

и судьба «Повести о бражнике». Как выражается А. М. Панченко, «эстетическое чувство редакторов и переписчиков сопротивлялось такой трактовке: анекдотические коллизии требовали не благочестивого назидания, а неожиданного финала» [5, *610*]. В результате текст произведения был дополнен финалом, в котором бражник «сѣлъ в лутчемъ мѣсьте». Здесь также кстати слова В. П. Аникина: «Условием превращения новеллы в анекдот является сосредоточенность на смысловом элементе, который заключает в себе парадоксальное утверждение или отрицание какой-либо общеизвестной истины» [2, *706*]. В «Повести о бражнике» этим элементом изначально был момент непосредственного входа бражника в рай, но с дальнейшим бытованием парадоксальность еще более заострилась добавлением ранее упомянутого эпизода с «лутчим местом».

Тройное повторение достаточно характерно для анекдота, и, в частности, для анекдотов про пьяных. Например:

«Идет пьяный по кладбищу. Вдруг видит какое-то красное пятно. Удивился пьяный и спрашивает:

– Ты кто?

– Я красное пугало.

Идет дальше, смотрит, желтое пятно:

– Ты кто?

– Я желтое пугало.

Идет, видит, серое пятно:

– А… Я знаю кто ты. Ты серое пугало!

– Гражданин, пройдемте!» [1, *325*].

Или:

«Пьяница утром, поднося рюмку ко рту:

– Душа, принимаешь?

А измученная душа:

– Нет!

Тот удивляется:

– Душа, принимаешь?

– Нет!

– Последний раз спрашиваю: принимаешь?

– Нет!

– Ну, посторонись, а то оболью» [1, *327-328*].

Как известно, в Европе существовали сюжеты, сходные с сюжетом «Повести о бражнике», где героями были, однако, определенные лица – мельник или крестьянин. Почему же здесь социально абстрактный «бражник»?

Как замечает В. Н. Калиновская, жесткой, сформированной антиалкогольной традиции в Древней Руси не существовало, кроме того, авторы, высказывавшие мысли об обратном, значительно преувеличивали сатирическую направленность произведения, придавая этим «Повести о

бражнике» политическую окраску, и тем самым подорвали доверие к себе как к беспристрастным исследователям. Целесообразным представляется обратить внимание на традиционную, зародившуюся ещё, вероятно, в дописьменный период, склонность русского народа к потреблению алкоголя как в умеренных, так, к сожалению, и в неумеренных дозах: в частности, в «Повести временных лет» о реакции князя Владимира на некоторые обычаи ислама мы читаем: «в лѣто 6494… Но се ему бѣ нелюбо, обрѣзание удовъ и о неядении мясъ свиныхъ, а о питьи отнудь, рька *Руси есть веселье питье, не можем бес того быти*» [8, *62*]. Стоит заметить, что анекдоты про умного, находчивого, но либо в данный момент, либо постоянно пьяного человека составляют немалую долю среди русских анекдотов и обладают значительной популярностью. Об этом говорит то, что практически в каждом сборнике анекдотов есть специальный раздел анекдотов о пьяных (в частности, в привлеченном в нашей статье в качестве иллюстративного материала сборнике «Анекдоты от Никулина» раздел «Выпил рюмку, выпил две» присутствует в обеих частях книги. По количеству страниц эта тематическая подборка составляет около 5% от общего числа анекдотов. Как видим, регистрация рефлексивов русского народа над своим потреблением алкоголя (и связанными с этим ситуациями) начинается еще в X-XI вв. («Повесть временных лет»). Надо полагать, что юмористическое осмысление этой ситуации должно было вскоре возникнуть и проявиться. Следовательно, справедливо предположить, что «Повесть о бражнике» была в этом отношении «первой ласточкой», тем первым зерном, с которого и началась кристаллизация жанра анекдота (в более узком смысле – тематической группы анекдотов про пьяных). Не вызывает сомнений, что эти анекдоты вовсе не пропагандируют пьянство и не оправдывают его: просто пьяница, бражник, «бухой» – это ставший к настоящему времени традиционным образ юмористических жанров.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анекдоты от Никулина. М., 1997.
2. *Аникин В. П.* Русское народное творчество. М., 2001.
3. *Боева Л.* Русские сатирические повести XVII в. // Годишник на Софийския университет «Климент Охридски». Факултет по славянски филологии. Славянски литератури. Т. 72. Кн.2. 1974.
4. *Калиновская В. Н.* К изучению древнейших русских поучений и слов против пьянства // Древнерусская литература: Источниковедение. Л., 1984.
5. Повесть о бражнике / Подг. текста и комм. А. М. Панченко. // Памятники литературы Древней Руси: XVII век. Книга вторая / Сост. и общая ред. Л. А. Дмитриева и Д. С. Лихачёва. М., 1989.
6. Русская демократическая сатира XVII в. / Подг. текстов, ст. и комм. В. П. Адриановой-Перетц. М., 1977.
7. *Семячко С. А., Смирнов И. П.* Повесть о бражнике // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 3 (XVII в.). Ч. 3. П–С. СПб, 1998.

8. Слово о бражнике, како вниде в рай / Подг. текста и примеч. А. М. Панченко // Изборник. Сост. и общ. редакция Л. А. Дмитриева и Д. С. Лихачёва. М., 1969.

Елена Ширина

ПРИНЦИПЫ НОМИНАЦИИ БЕЛОРУССКИХ ХОРОВОДОВ

При изучении такого уникального фольклорного явления, как хоровод, возникает закономерный вопрос: с чего начинать исследование? Сочетая в себе текст, мелодию, танец и действие, хоровод становится предметом разностороннего изучения. В культурном отношении это один из наиболее архаических видов песенно-хореографического искусства, так как в нем хорошо видны присущие начальному периоду развития танцевального творчества нерасчлененность (синкретичность) составных частей, тесная связь с обрядом и т.д. Здесь необходимо отметить, что главная черта зафиксированных собирателями хороводов и хороводных песен – характерная ритмика и особые танцевальные движения, поэтому хороводами и занимались в основном музыковеды и хореографы. Что касается этнографов прошлого столетия, то они уделяли танцевальному творчеству белорусов незначительное внимание, ограничиваясь, в большинстве случаев, перечислением названий танцев, хороводов, бытовавших в какой-либо местности. Лишь иногда они давали краткое описание (далеко не всегда точное) рисунка хоровода или его движений.

Известно, что мелодия в хороводах организовывала движение, отсюда четкое ритмическое простроение хороводных песен. Для песен, сопровождающих игровые хороводы, характерна форма диалога, а сама игра нередко представляла драматическую сценку, поэтому хороводы сыграли очень важную роль в становлении ранних форм белорусского народного театра.

Для фольклористов же первостепенное значение имеют тексты хороводных песен, описания обрядовых действий, сопровождающих хороводы. К сожалению, не всегда при записывании хороводных песен и движений собиратели могли зафиксировать, какие именно магические обрядовые действия совершались во время исполнения того или иного хоровода. Более того, до XIX в. свидетельства о белорусском танцевальном фольклоре почти отсутствовали.

В настоящей работе мы стремились проанализировать наименования белорусских хороводов как серьезную и показательную составляющую часть их текстов с целью обнаружить закономерности, которые, возможно, позволят классифицировать существующие хороводы по двум позициям: *а) по составу тематических групп названий, включающих в себя указание на различные реалии окружающего мира, характер хороводных движений,*

календарно-обрядовую приуроченность и т.п.; б) по включению в название тех или иных лексико-грамматических форм.

Итак, если рассмотреть названия зафиксированных белорусских хороводов с целью определения принципов номинации, а также систематизации тематики хороводов, то можно выделить довольно большое число тематических групп (разумеется, весьма условных):

1. По названиям растений:

а) *деревьев*: «Бярозка», «Вішанька», «Пад вішняю», «Грушка», «Каліна», «Яблынька», «Явар».

Среди данных названий присутствуют как названия плодовых деревьев (вишня, груша, яблоня, на рост и плодоношение которых стремился воздействовать человек), так и названия деревьев, не приносящих съедобных плодов человеку. Отметим также, что в обоих случаях имеет место любовная тематика хороводов;

б) *цветов*: «Васількі», «Мак», «Розачка мая», «Ружа» («Ружачка»), «Рожа», «Уюн».

Считаем, что хоровод «Уюн», в отличие от остальных хороводов этой подгруппы, получил свое наименование с связи с манерой движения (подобно растению вьюнок, т.е. движения извивающиеся). Поэтому данный образец может быть, вероятно, отнесен и в 13 группу;

в) *зерновых*: «Жыта», «Зярнятка», «Канапелькі», «Проса»;

г) *овощей*: «Капуста» («Капустачка»), «Качан», «Крывы агурок»;

д) *других растений, используемых человеком*: «Лебяда», «Лён» («Лянок»), «Укроп», «Хрэн».

В свою очередь, эта группа названий хороводов включает, кроме названий самих растений, названия частей растений или их продуктов («Качан», «Зярнятка»).

2. По названиям представителей животного мира:

а) *наименования птиц*: «Птушка», «Пташачка», «Верабей» («Верабейка»), «Верабейка-шпачка», «Зязюля», «Зазулечка», «Кукушачка», «Каршун», «Пава», «Пава і павун», «Перапёлка» («Перапёлачка»), «Пшэпярэчка» (из польского), «Пеўнік», «Півень», «Пра курачку і пеўніка», «Цяцерка».

Хороводы по названиям птиц отличаются многочисленностью, этимологической прозрачностью и ведут, несомненно, свое происхождение от эпохи зооморфизма, когда животные и птицы почитались, часто выполняя роль тотемов.

Отголоски этой эпохи сохраняются в тех «отзвуках древнего предания, которые дали основание нынешней символике птиц, когда одна птица является символом величия и силы, другая предзнаменует победу; одни являются символом любви и дружбы, другие считаются зловещими птицами» [7, *623*]. «Характер» птиц проявляется в хороводах, причем в весенних хороводах и веснянках упоминаются только те птицы, которые так

или иначе знаменуют семейное благополучие или, что значительно реже, несчастья, в частности, гибель детей («Каршун»). Х. Ящуржинский отмечает, что весной птицы служат самым наглядным образом заботливой семьи, когда она исполняет самую священную обязанность – воспитание детей. Поэтому устройство семьи, различные нежные проявления любящихся парочек, супругов сравниваются с подобными же проявлениями у птиц [7, *625*]. Птицы весной ищут пары, и эта парность является символом стремления молодых людей сходиться для того, чтобы жить в паре (ср. хороводы «Пава і павун», «Пра курачку і пеўніка»);

б) *наименования животных, насекомых, рыб, гадов*: «Заяц» («Зайчык», «Заінька», «Занька»), «Матылёк», «Ёрш», «Вуж».

При рассмотрении наименований традиционных белорусских народных танцев аналогичная группа оказывается гораздо более многочисленной. Считаем, что такая разница обусловлена самим ходом развития танцевальных жанров, а именно происхождением традиционного танца из хоровода. Движения, которые выполняли солисты хороводов, подражая каким-либо животным, насекомым и т.д., стали постепенно исполняться отдельно от хоровода, т.е. преобразовались в самостоятельный танец.

3. Наименования с упоминанием реки, воды: «На рэчаньку», «На росу», «Рэчанька».

Предлог «на» в наименованиях первых двух хороводов подразумевает глагол «идти» (т.е. идти на реку, идти на росу). Наличие таких хороводов объясняется существованием у предков культа воды – «древнего почитания рек, озер и колодцев и связанных с ними водяных духов. Без живительной влаги земля не могла родить, и эту влагу ей старались обеспечить» [5, *272*]. Росе также приписывались целебные свойства. «Св. Юрия просили отомкнуть землю и выпустить теплую росу. Использовать юрьевскую росу стали и для здоровья – по ней катались, ее собирали и умывались ею; скотину выгоняли рано утром, пока еще не высохла роса» [5, *265*]. Так и возник хоровод «На росу», исполнявшийся в Юрьев день.

4. По названиям календарных праздников: «Вялікодны карагод» («Вялікі карагод», «Карагод вялік»), «Дажыначны карагод» («Карагод на дажынкі»), «Карагод пасля Калёд» (имеются в виду колядные праздники), «Купальскі карагод», «Куст» («Куста вадзіць»), «Ой, у нас сёння Благавешчанне».

Весенние праздники сами по себе предполагали веселье, а следовательно, и вождение хороводов.

5. По названиям времен года: «Ой ты, зімушка, зіма», «Веснавы карагод» («Вяснянка», «Вясняначка»), «Лета» («Літа»).

Первый хоровод исполняется у белорусов во время масленицы (проводы зимы и встреча весны). Заметим, что в качестве названия взята первая строка сопровождающей его песни, и он может быть включен в последнюю, 16-ую группу. Такая же ситуация возникает, например, и с хороводами «Па

моры, моры сіняму», «Як на рэчаньке», «Што й па нашым, па шырокім возеры» и др., которые возможно включить и в 3-ю группу, что и заставляет нас говорить об условности нашей классификации.

6. По названиям, связанным со свадебным обрядом:

а) *общие названия*: «Вясельны карагод», «Вяселле», «Сабіралі вяселле»;

б) *названия жениха*: «Каралёк», «Чарнавусы каралёк», «Цар», «Царэвіч-каралевіч»;

в) *названия поезжан или молодых*: «Баяры».

«Белорусскую свадьбу с полным правом можно назвать подлинным театральным действием, – пишет Ю.М. Чурко. – Все основные ее этапы – «агледзіны», «заручыны», девичья суббота, печение каравая, выезд жениха со своими дружками за невестой, свадебный стол и «пасад» невесты «на дзяжу», обряд «звядзення маладых» и т.д. – сопровождались огромным количеством песен, танцев, диалогов, обрядовых действий и представляли собой как бы отдельные акты разыгрываемого музыкально-драматического произведения» [6, *42*].

7. По имени человека: «Арынка», «Васіль» («Васіль-Васілёчак»), «Дуня», «Кацярына», «Лука», «Машанька», «Трухман» (вероятно, это искаженный вариант имени Трифон, так как существует похожий хоровод с названием «А дзядзькі Трыхвана», образцы которого записаны в Гомельской области), «Таццянка», «Халімон».

Эти хороводы связаны с характером и чувствами людей. По-видимому, происхождение хороводов данной группы было когда-то связано с конкретными людьми, носившими такие же имена и отличавшимися определенными чертами характера (веселость, трудолюбие и др.). Что касается хороводов, названных по женским именам, то в большинстве случаев они носят любовный характер.

8. Названия, указывающие на родство: «Былі ў бацькі», «Кумка», «Ятэр-матэр», т.е. *ятроўка* – ’жена одного брата по отношению к жене другого’.

Эти хороводы сопровождают семейную обрядность.

9. Названия, указывающие на трудовой процесс: «Проса сеялі» («Проса», «А мы проса сеялі»), «А мы ляда капалі», «Дзеўкі хмель садзілі», «Мак сеялі» («Сеяць мак», «Як сеюць мак»), «Як сеюць зелянец», «Ткачество».

Остановимся на последнем хороводе, в котором иллюстрируется процесс ткачества. Хоровод «Ткачество» был в свое время записан П.В. Шейном в селе Богородское Пермской губернии, но известно, что бытовал он и на территории современной Беларуси. Во всяком случае, К.Я Голейзовский описал такой хоровод под названием «Завіванне вянкоў» со слов белорусов [3, *57-60*].

Проследим, как в хореографии воплощается трудовой процесс. Хоровод «Ткачество» – женский. Девушки плотно стоят в две линии лицом друг к

другу, сцепив руки крест-накрест так, чтобы получилась «скамеечка». Это воображаемая основа. Крайние девушки имитируют работу ткачих. Одна девушка выполняет роль челнока, который ходит сквозь нити (линии девушек). Все фигуры, исполняемые участницами, имеют свои названия, соотносимые с настоящим процессом ткачества. Первая фигура хоровода, записанного К.Я. Голейзовским, называется «Кругом». Девушки с песней «Во лузях было, во зеленых лузях» двигались друг за другом по кругу, не берясь за руки. Далее приведем лишь названия фигур, не описывая их подробно. Вторая фигура называется «Проулочком», третья – «Навивать», четвертая – «Сновать», пятая – «Кишку снимать», шестая – «Надевать», а последняя – «Ткать». Во время последней фигуры одна из «ткачих» сажала на сцепленные руки первой пары кого-нибудь из детей, а вторая принимала его с другой стороны, после того как ребенок был переброшен с рук на руки каждой парой. Ребенок, таким образом, изображал движущуюся поперечную нитку в холсте.

С этой группой хороводов тесно связана следующая.

10. По наименованиям профессий: «Каваль», «Касары», «Малатар», «Трубачыст», «Шаўчыкі» (сапожники).

Роль кузнеца, трубочиста, сапожника и т.д. в этих хороводах выполняют солисты.

11. По названиям предметов домашнего обихода, утвари, а также элементов одежды: «Карзінка» («Карзіначка»), «Карагод з запалкай», «Карагод з паясамі», «Кошык» («Кошычак»), «Падушка» («Падушачка»), «Рушнік» («Рушнікі»), «Рагуля» («Рагулейка»), «Сіта».

При исполнении этих хороводов в большинстве случаев используются сами предметы (корзинка, рушник, пояса и т.д.).

12. По названиям сооружений, служащих своеобразной границей между чем-либо: «Вароты» («Варатайка»), «Мост», «Пляцень».

Несколько особняком в данной группе находится хоровод «Пляцень», являющийся хороводным танцем. В хороводных танцах и игровых хороводах мотив «плетня» проявляется в разных формах. «В хороводе «Запляцісь, пляцень», например, – пишет Ю.М. Чурко, – рисунок плетня обыгрывался в ходе действия. Одни участники его, переплетясь руками, двигались и полупели-полуприговаривали:

Сцеражысь, харавод,
Зайцы смотраць у агарод!
Пляцень, запляцісь,
Зайцы лезуць, беражысь.

Другая часть играющих – «зайцы» при слове «беражысь» бежала к «плетню» и пыталась прорваться сквозь него. Запутавшиеся становились «плетнем» [6, *92*]. В Беларуси в качестве одного из вариантов этого хоровода существовала игра, во время которой ее участники скрещивали руки, переступали через них, в общем, делали все возможное, чтобы как

можно больше запутать клубок из тел. Проигравшим считался тот, кто при распутывании «плётачкі» совершал ошибку [6, *92*].

В следующих двух группах хороводов в названии чётко отражается способ движения участников:

13. Движение по кривым линиям: «Крывы танок», «Крывы танец», «Крывы агурок», «Крывы Васіль».

Как видим, во всех названиях присутствует определение «крывы».

14. Движение по кругу: «Кола», «Кругавая», «Кружок» («Кружочак»).

Сюда же, по нашему мнению, следует отнести и хоровод «Сонца». В честь божества, «виновника» благотворной перемены в природе – весеннего солнца, совершалось множество хороводов, которые, по мнению Х.Ящуржинского, «своим кругообразным движением имеют целью представить внешний вид светила (лик бога). Хороводов было большое множество, хотя сведения о них имеются не в достаточном количестве, да и записывать их стали довольно поздно, когда смысл многих хороводов уже затемнен, а о некоторых и память совершенно утеряна». Как отмечал Х.Ящуржинский, «несомненно, должны были существовать хороводы в честь бога грома, в честь бога ветров, речных божеств» [7, *621-622*]. В целом соглашаясь с исследователем, считаем, что, если бы указанные хороводы действительно существовали, их отголоски, безусловно, дошли бы, по крайней мере, до начала XIX в., т.е. и до собирателей.

15. По названиям предметов, упоминающихся в обрядах «вождения (похорон) стрелы (сулы)»: «Страла» («Пахаванне стралы», «Ляцела страла»), «Сула».

Описание хороводной песни «Стрела» дает В. И. Елатов: «...исполнители имитируют обход нищими дворов и сбор подаяния – подарков (нечто вроде весеннего колядования или белорусско-украинского волочебного обряда). Затем все идут к месту, где посеяна рожь, и закапывают там кусок ленточки («стрелу»), что в дальнейшем должно якобы предохранять от молнии всех участников этого обряда». Далее В. И. Елатов отмечает, что различные манипуляции со «стрелой» не всегда вскрывают магический смысл хоровода, но, без сомнения, относят эту песню к эпохе оформления антропоморфных представлений» [4, *33*].

Н. П. Антропов считает, что «именно раннее сближение значений ‘молния’ и ‘стрела’ в обрядовом термине «стрела», а затем, возможно, и слияние их даст дополнительный материал для реконструкции основного термина в дублетном «вождению стрелы» обряде – «вождении сулы» [1, *55*]. Сравнение первых строк текстов основных песен двух обрядов показывает, что «сула» последовательно заменяет «стрелу». Данные термины принадлежат к одному семантическому ряду, первичное значение которого– ‘род метательного оружия’.

16. По первой строке песни, сопровождающей хоровод: «Аддавалі маладу за сівую бараду», «Верабеюшка па сенюшцы паскоквае», «Ішла я

вулачкай, перавулачкай», «Ляцелі дзве птушкі», «Стой, мой любы карагод», «Чорная ў мяне каровушка ў хляве», «Што па нашай вуліцы», «Як паляцеў сівы арол» и многие другие.

Хороводы, в качестве наименований которых выступают первые строки сопровождающих их песен, занимают самое значительное место. Это еще раз указывает на синкретический характер хоровода как своеобразного явления народного творчества.

Довольно объемными оказались группы наименований по названиям реалий растительного и животного мира, по названиям, указывающим на трудовой, чаще всего аграрный, процесс, а также на профессию.

Это вполне объяснимо, так как часть хороводов генетически восходит к древнейшим действиям аграрно-магического характера. «Весенние хороводы, символизировавшие движение солнца, покачивания, прыжки вверх и пр., должны были помогать солнцу и стимулировать урожай. Как аграрная продуцирующая магия, воспринималась имитация различных стадий роста и созревания урожая и связанных с этим сельскохозяйственных работ» [5, *264*]. Так, известный игровой хоровод «Лён» («Лянок») воспроизводил все этапы ухода за льном и его обработки от посева до процесса ткачества. Часть хороводов связана была с аграрно-свадебной магией (например, хоровод «Просо»). Те хороводы, в которых изображаются животные, вероятно, связаны с тотемическими представлениями и охотничьей магией.

Что касается второй предлагаемой классификации, основанной на этнолингвистических методах, а именно *классификации по включению в название тех или иных лексико-грамматических форм*, то проведем небольшой лингвистический анализ существующих наименований хороводов. В связи с этим отметим, что, кроме хороводных *названий номинативного характера*, представляющих собой *имена существительные* («Качан», «Цар», «Сіта», «Сонца»), многие из которых имеют уменьшительно-ласкательные варианты («Падушка» - «Падушачка», «Кошык – «Кошычак», «Кружок» - «Кружочак», «Ланцуг» - «Ланцужок», «Лён» - «Лянок», «Васіль» - «Васіль-Васілёчак» і т.п.), а также словосочетания *«существительное + прилагательное»* («Аляксандраўская бяроза», «Крывы агурок», «Чарнавусы каралёк»), большое место занимают наименования, в которых опорным словом является *глагольная форма*. А ведь именно глагол является показателем совершения действия, в том числе в таком виде народного творчества, как хоровод. Это названия типа «А мы проса сеялі», «Дзеўкі хмель садзілі», «Сеяць мак». В качестве иллюстрации приведем описание хороводной игры «А мы грушу пасадзілі», записанной в д. Пышно Лепельского района Витебской области:

«Девушки брались за руки и образовывали круг, одну девушку – «грушу» – сажали в круг. Все двигались по кругу и пели, а «груша» имитировала действия, о которых пелось: *посадили грушу* – она неподвижно

сидит на земле; *принимается груша* – девушка руками держится за землю; *растет груша* – девушка медленно поднимается; *цветет* – на нее набрасывают белый платок. Когда груша поспела и ее *пора трясти* – девушку все вместе подбрасывают вверх. Потом выбирают другую на роль груши.

А мы грушу пасадзілі,
А мы грушу пасадзілі,
А я, маладзенька, топ-топ-топ.
А ўжо груша прымаецца,
А ўжо груша прымаецца,
А я, маладзенька, топ-топ-топ.
А ўжо груша расце, расце,
А ўжо груша расце, расце,
А я, маладзенька, топ-топ-топ.
А ўжо груша цвіцець, цвіцець,
А ўжо груша цвіцець, цвіцець,
А я, маладзенька, топ-топ-топ.
А ўжо грушу пара трэсці,
А ўжо грушу пара трэсці,
А я, маладзенька, топ-топ-топ» [2, *548*].

В варианте песни, записанном участниками экспедиции НИЛ белорусского фольклора и диалектологии БГУ в д. Чирвоная Зорька Клецкого района Минской области, вместо груши выступает вишня:

А мы вішню пасадзілі,
А я, маладзенька, топ-топ-топ.
А ўжо вішня прымаецца,
А я, маладзенька, топ-топ-топ.
А ўжо вішня расце, расце,
А я, маладзенька, топ-топ-топ.
А ўжо вішня цвіце, цвіце,
А я, маладзенька, топ-топ-топ.
А ўжо вішню пара трэсці,
А я, маладзенька, топ-топ-топ.
А ўжо вішню пара есці,
А я, маладзенька, топ-топ-топ.

В хороводной игре «А мы грушу (вішню) пасадзілі» проявилось стремление стимулировать рост и плодовитость дерева.

Самая многочисленная группа «глагольных» названий хороводов включает в себя формы глаголов «идти» («ходить»), «водить», «гулять». Это тем более показательно, что сюда относятся в основном те названия, которые повторяют первую строку хороводной песни. Услышав такую песню либо даже лишь ее первую строчку, возможно безошибочно отнести ее к разряду хороводных. В данную группу входят:

а) *названия с глаголами в форме первого лица настоящего времени*: «З вянком я хаджу» («Са вянком я хаджу»), «З цвятком я хаджу», «Хаджу я, гуляю», «Хаджу я, гуляю ўздоўж карагода»;

б) *с глаголами в форме третьего лица настоящего времени*: «За цвятком ідуць», «Па беражку красна дзевіца ідзе», «Там, за горадам гуляе», «Ходзіць Ванька па вуліцы», Ходзіць дзевіца маладзенькая», «Хто за горадам гуляе?», «Цар за горадам гуляе»;

в) *с глаголами в форме прошедшего времени*: «Дзяўчыначка па саду хадзіла», «Шла я вулачкай, перавулачкай», «На гару ж я ішла», «Пайшла Маша у лясок», «Усе цыгане пелі і гулялі», «Хадзіў казак, гуляў казак», «Шла вулачкай», «Я вулкай ішла», «Я па гораду хадзіла», «Я па жэрдачцы ішла», «Як пайшлі нашы хлопцы»;

г) *с глаголом в форме инфинитива*: «Куста вадзіць».

Сюда же, вероятно, хотя и с определенной долей риска, можно отнести и хоровод «Пахадушкі», так как его название заключает в себе смысловое значение глагола «ходить».

Несомненно, предпринятая попытка определения принципов номинации хороводов вызовет много вопросов и замечаний. Но ее необходимость очевидна.

В заключение отметим лишь то, что изучение хороводных комплексов с использованием разных подходов и научных методов (в данном случае в этнолингвистическом аспекте) является не только возможным, но и необходимым.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Антропов Н. П.* К истории и этимологии обрядового термина сула // Веснік БДУ. Серыя IV. 1987. № 1.

2. Веснавыя песні. Мн., 1979.

3. *Голейзовский К. Я.* Образы русской народной хореографии. М., 1964.

4. *Елатов В. И.* Песни восточнославянской общности. Мн., 1977.

5. *Соколова В. К.* Весенне-летняя календарная обрядность русских, украинцев и белорусов. М., 1979.

6. *Чурко Ю. М.* Белорусский народный танец. Мн., 1972.

7. *Ящуржинский Х.* Весенние хороводы, игры и песни // Киевская старина. Вып. 5-6. 1889.

Мікіта Супрунчук

ФАРМАЛЬНЫЯ І СЕМАНТЫЧНЫЯ АСАБЛІВАСЦІ ЗВАРОТКА Ў СУЧАСНЫХ СЕРБСКІХ АНЕКДОТАХ

Апошнім часам даследчыкі народнай культуры, сучаснага фальклору, парафальклорных традыцый усё часцей сутыкаюцца з вялікай групай спецыфічных тэкстаў. Гэтыя творы, відавочна, нельга аднесці ні да літаратуры (у вузкім сэнсе), ні да «пісьмовага фальклору». Значыць, буйны пласт народнай славеснасці (і шырэй – народнай культуры) знаходзіцца на зямлі нічыйнай (падрабязней гл. [3]).

Постфальклор як аб’ект вывучэння належыць да «трэцяй» культуры, якая дыстанцыянавана і ад культуры элітарнай, і ад культуры патрыярхальнай, вясковай (традыцыйна-фальклорнай). «У сваю чаргу яна ўключае гетэрагенныя і гетэраморфныя элементы – і масавую культуру як такую, зробленую прафесіяналамі «для збыту», і нізавы фальклор, створаны самімі носьбітамі «для спажывання». Да гэтай жа вобласці можа быць аднесена і «наіўная» (ці «простанародная») літаратура» [6].

Адным з вядучых жанраў сучаснай народнай творчасці з'яўляецца анекдот. У ім надзвычай яскрава відаць здольнасць чалавека да моўнай гульні, уменне аперыраваць асацыяцыямі, знаходзіць аналогіі, праз якія і рэалізуюцца глыбінныя моўныя заканамернасці.

Трэба адрозніваць старое ўяўленне аб анекдоце (кароткае апавяданне пра нейкае здарэнне, падзею, зусім неабавязкова смешнае) і сучаснае (кароткі камічны дыялог, каламбур ці невялічкае апісанне смешнай прыгоды). У сербскай мове гэтыя два паняцці размежаваныя тэрміналагічна. Першае мае назву «анекдота» (падобную з’яву мы можам назіраць і ў беларускай фалькларыстыцы: гл., напрыклад, раздзел «Анекдоты» зборніка «Народныя казкі-байкі, апавяданні і мудраслоўі» [5]). Другое – анекдот у сучасным разуменні – называецца «виц». На думку А. Я. і А. Д. Шмялёвых, «сучасныя анекдоты адрозніваюцца ад знешне падобных жанраў: баек, гумарыстычных гісторый, бытавых казак, а таксама ад літаратурных і гістарычных анекдотаў – тым, што гэта заўсёды апавяданне пра тое, чаго насамрэч не было (ды, як правіла, не магло быць)... Больш за тое, нерэальнасць падзей павінна быць відавочнай слухачам; інакш магчыма пытанне: «Гэта анекдот ці сапраўды было?» – і апавядальніка напаткае частковая камунікатыўная няўдача» [8, *13–14*].

Аб'ектам нашага даследавання якраз і сталі сучасныя анекдоты. Але аналізуюцца яны не з боку традыцыйнай мастацкай вызначанасці: нас цікавяць вакатывы, знойдзеныя ў сучасных сербскіх анекдотах («*виц*»). Усяго прагледжана каля 200 анекдотаў агульнай даўжынёй каля 10 тысяч словаўжыванняў.

Склон – цэнтральная граматычная катэгорыя славянскіх моў. «У лексіка-дыстрыбутыўным плане склоны адрозніваюцца ўласцівасцю татальнасці. У прынцыпе яны ўтвараюцца ад любога назоўніка» [4, *40*]. Гэтая татальнасць праяўляецца ў двух аспектах: па-першае, практычна ўсе назоўнікі змяняюцца па склонах, і, па-другое, склоны выконваюць усе сінтаксічныя функцыі назоўніка. У той жа час не для ўсіх лексічных груп аднолькава

звыклыя, характэрныя ўсе склоны: адны назоўнікі часцей ужываюцца ў адной форме, іншыя – у другой. Гэта будзе бачна і на прыкладзе вакатыва.

Як адзначае сучасны сербскі вучоны Д. Войвадыч, «адной з універсальных катэгорый, якая складае частку ўсялякай моўнай сістэмы, з'яўляецца катэгорыя звароткa, г. зн. катэгорыя вакатыўнасці-апелятыўнасці» [1, *190*]. Вакатыў – гэта форма абазначэння адрасата маўленчага акта. Ніводны маўленчы акт немагчымы без вакатыўных адносін, г. зн. адносін звароту.

Разгледзім лексіка-семантычныя разрады імёнаў, выкарыстаных у форме вакатыва. Сучасны фальклор, які ўзнікае ў горадзе, а потым распаўсюджваецца далёка за яго межы, адрозніваецца ад папярэдніх вусных традыцый патрыярхальнага сялянства і тым больш – ад традыцый архаічнага грамадства. Як і масавая культура, ён поліцэнтрычны і падзелены ў адпаведнасці з сацыяльным, прафесійным, кланавым, нават узроставым расслаеннем насельніцтва. Усё гэта адбіваецца і на выбары адрасата выказвання ў анекдоце.

У цэлым вакатыў знаходзім амаль выключна ў назоўнікаў мужчынскага ці жаночага роду, бо менавіта яны абазначаюць людзей. Толькі зрэдку сустракаем ніякі род, але і тады гэта, галоўным чынам, назвы асоб.

Sedi Piroćanac u kafani i za oko mu zapadnu papagaj koji stoji u jednom kavezu. Piroćanac pozove kelnera:

*— **Dete**, skuvaj der mi onu pticu za večeru.*

— Jeste li pri sebi? Taj papagaj vredi bar deset hiljada dolara!

— Ništa se ti ne brini za pare, nego čerupaj!

Posle nekog vremena, kelner donosi spremljenog papagaja na poslužavniku.

*— E, lepo, **dete**. A sad mi odseci za tri dinara...*

Сядзіць пірачанац у кафэ, і раптам на вочы яму трапляе папугай у клетцы. Пірачанац кліча афіцыянта:

— Хлопча, прагатуй-ка мне гэну птушку на вячэру.

— Ці вы з глузду з'ехалі? Той папугай каштуе не менш за дзесяць тысяч долараў!

— Не хвалюйся ты пра грошы, а давай ашчыпвай!

Праз нейкі час афіцыянт прыносіць прыгатаванага папугая на падносе.

— Ну, выдатна, хлопча. А зараз адрэж мне на тры дынары.

Назоўнікі, што абазначаюць імёны сваякоў, блізкіх людзей, ужываюцца і з нарматыўным канчаткам *–о*, і з новым *–а*: *Dečko mi je sa Cetinja, **tata**!* ’Хлопец мой з Цэтыня, тата!’*; **Baba**, đe mi je mater?* ’Баця, а дзе маці?’; *Šta bi ti, **bako**, htela da budeš?* ´Кім бы ты, бабуля, хацела быць?’ *; **Tato, mamo**, pomagajte d' obalimo skota* ’Тата, мама, дапамагайце зваліць скаціну’.

Параўнаем праяўленне абедзвюх тэндэнцый адначасова ў адным анекдоце:

***— Deco**, hoćete li već jednom da prestanete da se tučete?*

*— Nećemo, **mama**, igramo se stogodišnjeg rata!*

— Дзеці, ці перастаніце вы калі-небудзь біцца?

— Не, мама: мы гуляем у Стогадовую вайну!

Блізкія вышэйпададзенай групе сваякоў назоўнікі *колега* ‘калега‘ і *комшија* ‘сусед‘ сустрэліся толькі з канчаткам *–а*, гэта значыць у форме намінатыва (*Znaš, **kolega**, bio sam dva meseca na terenu* ’Ведаеш, калега, я два месяцы быў на тым месцы’*; Jel **komšija**, možeš li nam dati malo 'leba da ne načinjemo svoj?* ’Гэй, суседзе, можа дасі нам трохі хлеба свой зрабіць?’). Правілы ж дазваляюць тут яшчэ і канчатак *–о*.

Самую вялікую групу складаюць, як адзначалася, назвы асоб. Напрыклад, знойдзены такія ўласныя імёны: *Милоше, Милице, Лало*, *Фато, Мујо, Рамбо, Миле*; да іх прымыкаюць назвы нацыянальнасцей і этнічных груп (*Циго* ’цыган’*, Србине* ’серб’). Шмат таксама і агульных назоўнікаў: *студенти, колеге, куме, учитељице*. Частыя этыкетныя звароты тыпу: *докторе, господине, госпођо* ’гаспажа’*, друже* ’таварыш’*, човече* ’чалавек’. Значная доля назваў сваякоў, блізкіх людзей: *баба, бака, куме, тата, мама, ћале* ’татка, татуля’*, брате, синко*.

Але гэтымі разрадамі формы вакатыва не абмежаваныя. З функцыяй звароткa (якая амаль заўсёды выклікае афармленне назоўніка па вакатыву) можа ўжывацца любы назоўнік.

Паспрабуем вытлумачыць захаванне формы намінатыва ў назоўніка *стонога* ‘сараканожка‘ ў наступным анекдоце:

Dogovorile se životinje da naprave malu žurku i pozvale u goste i stonogu. Počela žurka, ali stonoge nema. Prođoše 2-3 sata, a stonoge nigde. Svi se zabrinu što nema stonoge, jer je žurka pri kraju. Tek u šest ujutru, zeka izlazi i vidi stonogu na vratima te je pita:

*— Pa dobro, **stonoga**, šta bi sa tobom? Gde si do sada?*

— Pa, bre, ko je napisao "Briši noge"?

Дамовіліся жывёлы сабрацца на бяседу ды запрасілі ў госці і сараканожку. Бяседа пачалася, а сараканожкі няма. Прайшло гадзіны дзве-тры, а яе няма ды няма. Занепакоіліся ўсе, бо гулянка ж хутка скончыцца. Толькі ў шэсць гадзін раніцы выйшаў зайчык на вуліцу і бачыць: сараканожка ля дзвярэй. Пытаецца ў яе:

— Слухай, сараканожка, што гэта з табой? Дзе была дасюль?

— Дык каб вас! А хто тут напісаў “Выцірайце ногі”?

Тут чакалася б рэгулярная форма *стоного*. Магчыма, яе з'яўленню перашкодзілі фанетычныя абмежаванні (нагрувашчванне гукаў [*о*]) і семантыка (насякомае як адрасат не так ужо і звыклае).

Часта назіраецца персаніфікацыя, наданне гэтаму назоўніку ацэначнага значэння ці «падкрэсліванне» якой-небудзь адной семы, што абазначае пэўную характэрную якасць. Напрыклад:

— Znaš, tata, ja sam... homoseksualac.

— Što reče to?! Auu, a koja je dobra, ***nesrećo****?*

— Ведаеш, тата, я... гомасэксуаліст

— Што ты кажаш такое? Ай-яй-яй, і хто абранніца, няшчасце ты маё?

Fata se uplaši pa dođe u WC sa svećom i pita:

— Mujo, ***srećo****, šta ti je, što se dereš?*

Фата спужалася і прыйшла ў туалет са свечкай ды пытаецца:

– Муя, шчасце маё, што з табой, чаго крычыш так?

Абстрактныя назоўнікі *срећа* ‘шчасце‘ і *несрећа* ‘няшчасце‘ адушаўляюцца, указваюць на блізкасць, зацікаўленасць ўдзельнікаў размовы.

Другі выпадак: *Medo pogleda gore i kaže: "Tebi,* ***lave****, ću da čestitam ženu danas, a ti,* ***zeko****, čestitaću ti sutra!!!"* 'Мядзведзь паглядзеў наверх і кажа: «Тваю жонку, леў, я сёння павіншую, а тваю, зайчык, заўтра!"' Тут персаніфікуюцца назвы жывёл, яны выступаюць своеасаблівымі персанажамі «чалавечай камедыі».

Разгледзім такі паказальны тэкст.

Tri para su otišla u restoran. Svaki od muškaraca je hteo da polaska svom partneru nazivajući ga imenom nečega što je na stolu.

— Dodaj mi malo šećera, ***šećeru —*** *kaže Francuz.*

— Molim te malo meda, ***medna —*** *kaže Englez.*

— Dodaj mi to parče slanine, ***svinjo —*** *kaže Bosanac.*

Тры пары накіраваліся ў рэстаран. Кожны з мужчын хацеў падлашчыцца да сваёй партнёршы, называючы яе імем таго, што ёсць на стале.

– Перадай мне трохі цукру, цукрочак, – кажа француз.

– Прашу цябе, трохі мёду, мядовая, – кажа англічанін.

– Перадай мне той кавалак сала, свіння, – кажа басніец.

Тут у выразнай форме праявілася імкненне «выраўняць», аналогія. Яна дазваляе выбраць у якасці звароткa і адпаведным чынам аформіць любое патрэбнае гаворачаму імя. У дадзеным выпадку гэта назва жывёлы, неадушаўлёнага прадмета і якасці.

Асабліва яскравыя маўленчыя характарыстыкі трапляюцца ў анекдотах пра этнічныя групы (персанажы: баснійцы Хаса і Муя, ваяводзінцы Лала і Соса і інш.). «Падача» адпаведнага персанажа прадугледжвае імітацыю «няўзорнага» рускага маўлення. Найбольш часта імітуюцца, зразумела,

акцэнт і тыповыя граматычныя памылкі. Гэта ўжо само па сабе можа параджаць камічную сітуацыю, быць аб'ектам кпінаў.

Акрамя акцэнта і тыповых граматычных памылак, пры стварэнні маўленчай маскі выкарыстоўваюць інтанацыю, схільнасць да пэўных этыкетных формул, дыялагічныя стратэгіі і г.д. Пры гэтым апавядальнік звычайна не мае на мэце абсалютна дакладна ўзнавіць «няўзорнае» маўленне. Справа тут, хутчэй, ва ўжыванні своеасаблівых тыповых умоўных сігналаў, якія пазначаюць адпаведны этнічны персанаж. Асабліва цікавыя выпадкі, калі наяўнасць той ці іншай адзінкі пэўным чынам карэлюе з якімі-небудзь рысамі характару, што прыпісваюцца асобным народам. «Значыць, з'яўляючыся толькі ўскосным сведчаннем пра асаблівасці... маўлення прадстаўнікоў розных этнічных меншасцей, «анекдоты аб іншародцах» служаць прамым сведчаннем пра існуючыя... стэрэатыпныя ўяўленні пра гэтыя меншасці» (апісанне маўлення іншародцаў з рускіх анекдотаў гл. у кнізе [8, *37–42, 47–63*]).

Наогул, шмат з прыведзеных «вольнасцей», адхіленняў ад нарматыўнага словаўжывання можна вытлумачыць, калі мы нагадаем прынцыпова вусны характар анекдотаў. Трэба дакладна размяжоўваць расказванне анекдота як вусны маўленчы жанр і тэкст анекдота — тое, что вымаўляецца пры рэалізацыі дадзенага маўленчага жанру [7]. Расказванне анекдота адрозніваецца ад большасці іншых маўленчых жанраў тым, што апавядальнік (суб'ект маўленчага жанру) ніколі не прэтэндуе на аўтарства тэксту анекдота. Калі чалавек жартуе, гэта прадугледжвае, што жарт ён прыдумаў сам: пераказаць чужы жарт – гэта не значыць пажартаваць самому. Канечне, можа здарыцца, чалавек паўтарае чужы жарт, выдаючы яго за свой ці ўзнаўляе чужы тост як свой уласны. Аднак у выпадках такога кшталту суб'ект вымушаны хаваць запазычанні з чужога тэксту: як толькі плагіят стане яўным, маўленчы жанр разбурыцца. У супрацьлегласць гэтаму, калі нават чалавек і сам прыдумаў анекдот, ён павінен расказваць яго як пачуты ад іншых людзей. Тым самым анекдот характэрызуецца ўзнаўляльнасцю: у маўленні ён не нараджаецца, а паўтараецца.

Жанр анекдота досыць дэмакратычны, ён дае прастору моўнай гульні, дапускае пэўнае паслабленне нарматыўных прадпісанняў. Паведамленне, змешчанае ў анекдоце, мае вельмі агульны характар і звычайна не абмежаванае канкрэтным часам. Таму семантычнае абмежаванне «быць назваю асобы» здымаецца, форму вакатыва мы знаходзім у назоўнікаў з розным значэннем (але з неаднолькавай частатой). Шмат назоўнікаў захоўвае спецыяльную форму вакатыва. А значыць, казаць пра яго страту, як у некаторых славянскіх мовах, пакуль нельга.

ЛІТАРАТУРА

1. *Војводић Д.* О вокативном обраћању у српском и другим словенским језицима// Научни састанак слависта у Вукове дане. Књ. 31. Ч. 1. Београд, 2003.
2. *Кацнельсон С. Д.* Типология языка и речевое мышление. М., 2002.
3. *Козлова Н. Н., Сандомирская И. И.* Я так хочу назвать кино. М., 1996.
4. *Курилович Е.* Очерки по лингвистике. Биробиджан, 2000.
5. Народныя казкі-байкі, апавяданні і мудраслоўі / Уклад. Н.С. Гілевіч. Мн., 1983.
6. *Неклюдов С. Ю.* Несколько слов о "постфольклоре" // ivgi.rsuh.ru/folklore/postfolk.htm.
7. *Шмелева Е., Шмелев А.* Клишированные формулы в современном русском анекдоте // Труды Международного семинара «Диалог’2000» по компьютерной лингвистике и ее приложениям. Протвино, 2000.
8. *Шмелева Е. Я., Шмелев А.* Д. Русский анекдот: Текст и речевой жанр. М., 2002.

Веранiка Бандаровiч

НАЙМЕННІ СА ЗНАЧЭННЯМІ ‘ГАЛАСІЦЬ’, ‘ГАЛАШЭННЕ’ Ў СТАРАБЕЛАРУСКАЙ МОВЕ

Галашэнне – гэта, па-першае, своеасаблівая форма выяўлення гора, смутку, дзе ў адзіны семантычны комплекс зліты спецыфічны напеў, імправізаваны тэкст, плач, асобая пластыка; па-другое, – адзін з найбольш старажытных жанраў народнай творчасці [1, *455*].

Ёсць меркаванне, што ўзнікненне галашэнняў звязана з воклічамі ад болю страты чалавека, «якія ператвараліся ў выслоўі, далучалі да сябе эпітэты, разрастаючыся паступова да велічыні самастойных паэтычных параўнанняў і іх сумы, аб’яднанай у адно цэлае як рытмам і рыфмай, так і асноўнай думкай усялякага галашэння наогул – узвялічыць пры народзе нябожчыка» [8, *41*].

Галашэнні, як правіла, прымеркаваны да пэўнага абраду (адрозніваюць пахавальныя, вясельныя галашэнні), вылучаюцца таксама пазаабрадавыя (бытавыя, ваенныя). Найбольш даўнюю гісторыю маюць галашэнні па памерлых.

Што датычыцца пытання аб суадносінах галашэнняў з музычнай сферай, то вядома, што самі народныя спевакі не залічваюць іх да песеннага жанру. Галасіць на традыцыйны напеў для іх абазначае «ўголас выказаць абіду» [6, *81*]. Навукоўцы ж азначаюць галашэнне як «адзін з найбольш старажытных музычна-паэтычных жанраў» [5, *32*], «жанр сямейна-абрадавай паэзіі і музыкі; своеасаблівы від песенна-рэчытатыўна-дэкламацыйнай імправізацыі лірыка-драматычнага характару» [7, *54 – 55*].

У старабеларускіх пісьмовых помніках выяўлены сінанімічныя рады намінацый са значэннямі ‘галасіць’, ‘галашэнне’. Часта з кантэкстаў немагчыма зразумець дакладна, што канкрэтна маецца на ўвазе: плач як спосаб выражэння гора або галашэнне – музычна-паэтычны жанр. Таму адносіць такія словы да музычнай лексікі мэтазгодна з агаворкай.

Паняцце ‘галасіць’ выражалі дзеясловы спрадвечнага паходжання *голосити*, *гучети*, *оплакати*, *оплакивати, плакати*, большасць з якіх адзначаецца ў помніках рэлігійнай літаратуры.

Словы *голосити*, *гучети* выяўлены ў наступных урыўках: «Дл\ того прето и мы ока\нныи плачмо и голосёмо» (Каліст, II, *311*); «на моуку сн%а своего смотр\чи... прест%аа мат%ка... говорити не могъла. але толко гоучела и м*л*сть слова давала. але голо*с* wсиплый звин*л*» (Пак. Хр., *11*).

Аднакаранёвыя дзеясловы *оплакати*, *оплакивати*, *плакати*, а таксама царкоўнаславянізм *сетовати* сустрэліся ў наступных кантэкстах: «если оумножа*т*с\ дёти его к^s^ мечu и начатки его не насыт\тс\ хлёба: wстанки его оумрuть не покопаютс\ и оудовы его не wплачuть» (Зб. 262, *23*); «Спёва*л* пото*м* дв%дъ жалобливые пёсни wплакuючи смерть саuловu» (Бельск., *102б*); «оувы мнё двё сетованиа сетую. и два плачи плачю» (Чэцця, *14б*).

Са значэннем ‘галасна плакаць, прыгаворваючы (пры выражэнні гора, крыўды)’ зафіксавана слова *ляментовати* (< ст.-польск. *lamentować* < лац. *lāmentātiō* – [2, *193*]): «Л\ме*н*това*л* теды дв%д велико на*д* саuло*м* и на*д* иwанаFаном» (Біблія, *358*).

Сінанімічны рад намінацый, аб’яднаных значэннем ‘галашэнне’, уключаў назоўнікі *голосанье*: «абысмо над грёхами нашими жалоснёйшій плачъ и голосане оучинили» (Каліст, II, *311*); *оплаканье*: «Wн^s^ же по оплакании потешивс\ ид\ше ко стрижущимъ овцё сво\” (Скар. КБ, *70*); *плачъ*, *сетование*: “оувы мнё двё сетованиа сетую. и два плачи плачю» (Чэцця, *14б*).

Для абазначэння пахавальных галашэнняў у старажытнасці выкарыстоўваліся таксама словы іншамоўнага паходжання *ляментацыя* ‘элегія, поўная суму’ (< ст.-польск. *lamentacyja* < лац. *lāmentātiō* ‘жаласнае нараканне, енкі’ – ЭСБМ, VI, *122 – 123*): «иwсиа... привезе*н* до ерuсалимu и похова*н* в ца*р*ско*м* гробё з великим плачем и нареканем людu посполита а наболше^s^ еремиа, которы^s^ писал ламе*н*тацыю которuю при гробё царском спёвано» (Бельск., *134б*); *ляментъ* ‘плач, песня, поўная суму’ (< ст.-польск. *lament* ‘моцны плач, звычайна са скаргай, шкадаваннем’ < лац. *lāmentum* ‘скарга, шкадаванне, галашэнне’ – ЭСБМ, VI, *122*): «бёлые головы што назацнё^s^шие ламенты и пёсни барзо жалосные спёвают» (Бельск., *243б*), «вси спёваки и спёвачки и по сей день ламе*н*ты на*д* иwсие*м* повторая*т* и ако бы право*м* вошло во израилю: wто написано в ламе*н*тацыа*х*» (Біблія, *516*); *тренъ* (< польск. *tren* < лац. *threnus* < грэч. *φρενος* [2, 324]): «выйми просимъ вси з души, з серца трвогу для початку ляменту, принамней для трену» (Лям., *3*).

Галашэнне, як правіла, разлічваецца на аўдыторыю, але з абавязковым захаваннем дыстанцыі паміж выканаўцам і слухачом. Мэта плакальшчыцы – падпарадкаваць сабе аўдыторыю, аб’яднаць усіх суперажываннем – дасягаецца як сістэмай асацыяцый, што выклікаецца гучаннем абрадавага

напеву, так і выразным інтанаваннем. Галашэнне ўключае ў сябе гаворку, спевы, стогн, выкрык, усхліпванне, рыданне [4, *81 – 82*].

Менавіта пералічаныя элементы, як нам падалося, названы ў П. Бярынды пры тлумачэнні слова *въскликновение*: «Въскликновеніе… Выкрикан^{s}е, похвалене, гидене, хлипан^{s}е, кричан^{s}е, выт^{s}е, гик^{s}, гукане, акъ по оумерломъ» (Бяр., *23*).

Сінанімічныя словазлучэнні, верагодна, са значэннем ‘галашэнне’ выяўлены ў наступным кантэксце: «Рыдануе: Ревный плачъ, смитный плачъ, жалобливый плачъ, смитокъ, нарёка^{н}е, хлипа^{н}е, смиток^{s}, плачъ, или слъзы, <u>л\мент рыдателный</u>, <u>ревливый</u>, <u>плачливый</u>, <u>рыданіе на^{д}гробное</u>, <u>жалоба погрёбнаа</u>, <u>см%ртное а плачливое спёва^{н}е»</u> (Бяр., *141*). Спалучэнне *жалобливые песни* адзначаецца ў «Хроніцы» М. Бельскага: «Спёва*л* пото*м* дв%дъ жалобливые пёсни wплакиючи смерть саилови» (Бельск., *102б*).

На сучасным этапе для выражэння паняццяў ‘галасіць’, ‘галашэнне’ ў беларускай мове выкарыстоўваюцца словы і словазлучэнні *галасіць*, *прыказваць на голас*, *прычытваць*, *прыплакваць*, *кукаваць*, *выць*, *вылічаць* [3, *60*]; *галашэнне*. Значэнне ‘галасіць па кім-небудзь’ мае таксама лексема *лямантаваць* (ТСБМ, ІІІ, *73*).

СКАРАЧЭННІ

Бельск. – “Хроніка” М. Бельскага пачатку XVII ст.; Біблія – Біблейскія кнігі пачатку XVII ст.; Бяр. – Лексиконъ славеноросскій именъ толькованіе, Всечестным отцемъ Кір Памвою Берындою… згромаженый (Куцеін, 1653); Зб. 262 – Зборнік біблейскіх кніг пачатку XVI ст.; Каліст – Евангеліе учителное, албо казаня на кождую неделю и свята урочистыи презъ святого отца нашего Калиста (Еўе, 1616); Лям. – Ляментъ у света оубогихъ (Вільня, 1620); Пак. Хр. – “Пакуты Хрыста” XV ст.; Скар. КБ – “Бивлия руска” Ф. Скарыны 1517 – 1519 гг. КБ – Кніга Быцця; ТСБМ – Тлумачальны слоўнік беларускай мовы: У 5 т. Мн., 1977 – 1984; Чэцця – Чэцця 1489 г.; ЭСБМ – Этымалагічны слоўнік беларускай мовы. Вып. 1 – 8. Мн., 1978 – 1993.

ЛІТАРАТУРА

1. Беларуская энцыклапедыя: У 18 т. Т. 4. Мн., 1997.
2. *Булыка А. М.* Даўнія запазычанні беларускай мовы. Мн., 1972.
3. *Варфаламеева Т. Б.* Пахавальныя галашэнні ў сучасных запісах. Тыпы напеваў і раёны іх пашырэння // Пахаванні. Памінкі. Галашэнні. Мн., 1986.
4. *Ефименкова Б. Б.* Севернорусская причеть. М., 1980.
5. Краткий словарь терминов музыкального искусства. Брест, 1998.
6. *Можейко З. Я.* Песенная культура белорусского Полесья. Село Тонеж. Мн., 1971.
7. Музычны слоўнік беларуска-рускі=Музыкальный словарь русско-белорусский. Мн., 1999.
8. *Васілевіч У. А.* Беларускія жалобныя абрады і галашэнні. // Пахаванні. Памінкі. Галашэнні. Мн., 1986.

Вячеслав Самохвал

НАЦИОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНАЯ СПЕЦИФИКА ФРАЗЕОЛОГИИ (НА МАТЕРИАЛЕ РУССКОГО И ИТАЛЬЯНСКОГО ЯЗЫКОВ)

Все элементы материального мира, физического и психического, взаимообусловлены, упорядочены и системно организованы. Именно слово дает нам возможность выделить из экстралингвистической реальности, где все элементы взаимосвязаны и находятся в постоянном развитии, тот или иной предмет, явление, событие. В то же время лексика языка – это опыт человечества в постижении жизни, отношений, которые формируются в обществе, собственно психическая и интеллектуальная деятельность в обобщенном виде. Это значит, что мир – это система, складывающаяся из множества подсистем: мир в целом и каждая его подсистема являются живыми и самостоятельно организованными, самодостаточными.

Каждый народ – это живая система, которая находится в развитии и является частью общей системы человечества. Характер любого народа уникален, так как его формирование происходит в специфических, только ему присущих условиях и в то же время во взаимосвязи с другими народами.

Язык каждой нации отражает определенный способ восприятия и концептуализации мира, наполняя модель мира национально-культурными коннотациями. Поэтому преподавание итальянского языка студентам предусматривает освоение знаний о культуре, истории, традициях итальянского народа, включает их в диалог культур и знакомит с итальянской культурой в контексте общечеловеческой. Вместе с тем существует проблема адекватного понимания и восприятия русскими студентами национальной картины мира как одной из сфер языкового сознания носителей языка и культуры, которая реализуется как в устной речи, так и через текст — оригинальный или переводной. Среди учебных языковых материалов в первую очередь тексты художественных произведений являются средством ознакомления студентов с культурой изучаемого языка и объектом обучения, так как представляют для них определенную лингвокультурологическую и эстетическую сложность.

Тесная связь фразеологии с национально-культурными традициями конкретного народа не вызывает сомнений. Культурная специфика фразеологических оборотов (ФО) определяется их соотнесенностью с элементами материальной или духовной культуры общества, его историей, верованиями, обычаями, природой, то есть с тем миром, в котором живет данный народ.

Традиционно в основе проблемы соотношения языка и культуры лежат исследования ФО, в состав которых входит культурная лексика. Она в

свою очередь включает слова-реалии, называющие обряды и специальные обрядовые инструменты, названия праздников, имена фольклорных и мифологических персонажей, культурные концепты. Мы же в данной статье ставили перед собой задачу выяснить, имеется ли культурная семантика в составе ФО со словами, содержащими национально-культурный компонент и в то же время включающими в себя общечеловеческие понятия.

Понятия и ситуации, лежащие в основе фразеологизмов разных народов, имеют много общего, так как чаще всего базой для фразеологизма являются слова, называющие предметы обихода и окружающего мира. Многие слова такого рода становятся символами, они связаны главным образом с олицетворением определенных качеств и свойств человека. В разных языках символы могут сильно отличаться, а следовательно, и фразеологизмы, основанные на них, иногда полностью либо частично совпадают, иногда же полностью расходятся. Так, русский фразеологизм *слепой как крот* является соответствием итальянскому *cieco come una talpa*. Русский говорит *нем как рыба*, и так же говорит итальянец – *muto come un pesce*. Но итальянское выражение *sano come un pesce* (*букв*. здоров как рыба) соответствует русскому *здоров как бык*. Если в русском языке символом зоркости являются глаза кошки, то в итальянском – глаза рыси *(l`occhio di lince)*. Расхождения в значении подобных ФО связаны прежде всего с природными условиями, культурными и религиозными традициями народов.

Одним из наиболее богатых фразеологией пластов лексики является лексика, описывающая повседневную жизнь человека, а также части человека:

chiudere un occhio — *букв.* закрыть глаза (на что-либо) [2, *683*];

avere le mani bucate — быть мотом, транжиром (*букв.* иметь дырявые руки) [2, *580*];

mettere (puntare) i piedi al muro — упрямиться; добиваться чего-либо любой ценой (*букв.* ставить ноги к стене) [2, *771*];

fare il passo secondo la gamba — по одежке протягивать ножки, жить по средствам (*букв.* не делать шага длиннее ноги) – [2, *734*].

Некоторое число фразеологизмов связано с военной и охотничьей лексикой:

tornare con le prive nel sacco — вернуться с пустыми руками (*букв.* вернуться ни с чем в мешке) [2, *854*];

andare come una palla di fucile — *букв.* мчаться пулей [2, *53*];

passare in cavalleria — исчезнуть, испариться (*букв.* быть принятым в кавалерию) [2, *213*].

Возникновение фразеологизмов связано и с играми, в основном с карточными:

fare (dare) cappotto – обыграть всухую (*букв.* сдать пальто) [2, *193*];

mettere le carte in tavola – играть в открытую, раскрыть свои карты (*букв.* положить карты на стол) [2, *202*];

essere al verde — быть на мели, без гроша (*букв.* находиться на зелени) [2, *1028*];

Немалое число фразеологизмов представляет собой библеизмы, имеющие аналоги почти во всех европейских языках:

aspettare la manna dal cielo — *букв.* ждать манны небесной [2, *580*];

essere una voce nel deserto — быть гласом вопиющего в пустыне (*букв.* быть голосом в пустыни) [2, *1046*];

essere un figliuol prodigo — быть блудным сыном (*букв.* быть расточительным сыном) [2, *406*];

Церковь всегда играла важную роль в жизни народа Италии, поэтому происхождение большого числа фразеологизмов связано с церковной лексикой:

messa greca — непонятная вещь, неразбериха (*букв.* греческая церковная служба) [2, *611*];

non andare ne` a messa ne` a predica — не верить ни в Бога, ни в черта (*букв.* не идти ни на службу, ни на проповедь) [2, *611*];

togliere la messa a qd — оставить кого-то с носом (*букв.* лишать службы кого-либо) [2, *611*];

Ti servirò io la messa! — Я тебе задам! (*букв.* я проведу тебе службу) [2, *611*]

Большое количество фразеологизмов пришло в итальянский язык из литературы, а также мифологии, басен, сказок и других источников:

essere un re travicello — быть королем-марионеткой (*букв.* быть королем-бруском) [2, *827*];

essere al paese di Cuccagna – *букв.* быть стране Изобилия [2, *706*];

far come la volpe all'uva — *букв.* поступать как лиса в винограднике [2, *1050*];

vendere le pelle dell'orso prima d'averlo ucciso — делить шкуру неубитого медведя (*букв.* продавать шкуру медведя перед тем, как его убить) [2, *1066*];

fare molto promessi sposi — претерпеть много трудностей на пути к браку (из романа А. Мандзони“Обрученные”) [2, *920*];

fare Orlando furioso — быть неистовым Роландом (пылким влюбленным) [2, *699*];

Особое место занимают фразеологизмы, связанные с историей Италии либо восходящие к истории древнего Рима:

fare la politica del carciofo — добиваться чего-либо упорно и терпеливо (эту фразу приписывают королю Сардинии Карлу Эммануилу III, который сравнивал Италию с артишоком и предлагал каждому довольствоваться лишь одной частью) [2, *195*];

io sto coi frati e zoppo l'orto — моя хата с краю, делать то, что мне прикажут (*букв.* я живу в монастыре и работаю на огороде) [2, *430*];

legar la vigna con le salsicce — жить припеваючи, верить, что за морем телушка — полушка (*букв.* перевязывать виноградную лозу с сосисками) [2, *531*];

essere un Cincinnato — быть скромным и бескорыстным (*букв.* быть Цинциннатом) [2, *237*];

andare a piantar cavoli — уйти на покой, уйти от активной жизни (*букв.* сажать капусту) (фраза относилась к императору Диоклетиану, ушедшему на покой в 305 г.) [2, *217*];

calzare il coturno — играть (писать) трагедию (*букв.* надевать котурн) (от названия обуви, которую носили актеры античного театра) [2, *281*].

Ряд фразеологизмов заимствован из других языков. Такие фразеологизмы, как правило, проникают через литературу и относятся к более позднему периоду:

essere un cavaliere senza macchia e senza paura (из франц.) — быть рыцарем без страха и упрека (*букв.* быть рыцарем без пятнышка страха) [2, *213*];

fare il negro — работать за других (*букв.* быть негром) [2, *661*];

fare dei castelli in Spagna (из франц.) — строить воздушные замки (*букв.* строить замки в Испании) [2, *210*];

andare di conserva — *букв.* делать что-то дружно (морской термин, заимствованный из каталанского) [2, *258*];

essere carne da cannone — *букв.* быть пушечным мясом (фраза приписывается Наполеону) [2, *197*].

Особое место занимают фразеологизмы, в основе которых лежат замены с помощью перифраз и стилистических фигур слов, которые прямо в разговорной речи не называются. Так, слово "смерть" или глагол "умирать" передается с помощью следующих фразеологизмов:

chiudere gli occhi per sempre — *букв.* закрыть глаза навсегда [2, *683*];

andare all`altro mondo — *букв.* уйти в мир иной [2, *634*];

passare a miglior vita — *букв.* уйти в лучший мир [2, *1034*];

andare al mondo di Là — *букв.* уйти на тот свет [2, *517*];

render l`anima a Dio — *букв.* отдать Богу душу [2, *59*];

andare alle Ballodole – отправиться на тот свет (*букв.* идти на кладбище) (le Ballodole – название кладбища недалеко от Флоренции, где хоронили бедняков) [2, *100*];

partire a Babboriveggioli – отправиться к праотцам (от *andare a rivedere il babbo* – пойти повидаться с отцом) [2, *94*].

В целом же идея смерти передается с помощью более чем ста ФО.

Таким образом, фразеология как раздел языка дает не только описание современного состояния фразеологической системы, но помогает также овладеть литературными нормами употребления фразеологизмов, что

совершенно необходимо для каждого, изучающего язык, во избежание речевых ошибок, снижающих выразительность речи.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Виноградов В. В*. Вопросы семантики фразеологических единиц славянских, германских и романских языков. Новгород, 1971.

2. *Черданцева Т. З., Рецкер Я. И., Зорько Г. Ф.* Итальянско-русский фразеологический словарь. М.,1982.

3. *Черданцева Т. З.* Язык и его образы (Очерки по итальянской фразеологии). М., 1977.

Р А З Д З Е Л 5

ФАЛЬКЛОР І ГЕНДЭР

Рыма Кавалёва

ТРЫ ПСІХАТЫПЫ ЗАЛЁТНІКА Ў БЕЛАРУСКІХ ПЕСНЯХ ПРА КАХАННЕ І ГЕНДЭР

Як гэта ні дзіўна, беларускія любоўныя песні да гэтага часу так і не сталі аб'ектам спецыяльнага даследавання. У самым агульным плане яны разгледжаны ва ўступным артыкуле І. К. Цішчанкі да тома «Песні пра каханне» са зводу «Беларуская народная творчасць» (Мн., 1978). Шэраг старонак прысвяціў іх узнёсламу апісанню Н. С. Гілевіч у кнізе «Наша родная песня» (Мн., 1968). Іншым шляхам пайшоў у сваёй працы «Тайны народнай песні» (Мн., 1994) А. І. Гурскі, які прааналізаваў ідэйна-мастацкія асаблівасці звыш 120 любоўных песень, узятых са зборніка «Песні пра каханне». Усе даследчыкі так або інакш адзначалі высокія мастацкія якасці беларускіх любоўных песень. І. К. Цішчанка падкрэсліў, што вобразы двух галоўных герояў песень – дзяўчыны і хлопца «ўражваюць шырынёй мастацкага абагульнення і глыбінёй рэалістычнага выяўлення» [3, *5*].

Сапраўды, вобраз хлопца з'яўляецца адным з галоўных, але каштоўнасць беларускіх любоўных песень трэба бачыць не толькі ў шырыні мастацкага абагульнення, а ў тым, што ў іх прадстаўлены разнастайныя тыпы залётнікаў. Паводзіны, думкі, размовы хлопцаў-залётнікаў сведчаць, што перад намі не адзін тыпаж, а некалькі. І калі І. К. Цішчанка зазначае сувязь характару хлопца з лепшымі рысамі беларускага народнага характару, то адразу паўстае пытанне аб крытэрыях вызначэння рыс народнага характару і характараў герояў любоўных песень. У межах аднаго артыкула мы не збіраемся вырашаць гэтую праблему цалкам і катэгарычна, а паспрабуем больш уважліва паглядзець на паводзіны хлопцаў, калі яны выступаюць у ролі залётнікаў, і адзначыць іх залежнасць ад псіхатыпаў герояў. Пэўны накірунак у дадзеным выпадку можа даць кніга А. Афанасьева «Синтаксис любви: Типология личности и прогноз парных отношений» (М., 2000). Аўтар працы зыходзіць з таго, «што ўсе нашы адрозненні тыповыя, як і паўтаральнасць тыповая гэтаксама» [1, *15*]. Разнастайнасць чалавечых тыпаў абумоўлена, на яго думку, суадносінамі чатырох псіхічных модулей, або функцый: Эмоцыі («душы»), Логікі («розуму»), Фізікі («цела») і Волі («духа»). Згодна з А. Афанасьевым, гэтыя модулі не з'яўляюцца роўназначнымі – яны ўтвараюць пэўную іерархію: «Як прырода пакладзе адна на адну гэтыя чатыры цагліны, такім і будзе

ўнутраны свет індывідуума» [1, *17*]. У залежнасці ад магчымых чатырох пазіцый кожнай з гэтых функцый, пры якіх дзве верхнія (моцныя) супрацьпастаўляюцца дзвюм ніжнім (слабым), прычым I і IV з'яўляюцца выніковымі (гэта значыць, што пры самавыяўленні для іх вынік даражэй працэсу), II і III – наадварот, працэсійнымі, аўтар вылучае 24 псіхічныя тыпы, суправаджаючы іх аналіз ілюстрацыямі са спасылкай на характар вядомых асоб, якія пакінулі значны след у гісторыі і культуры.

Разам са студэнтамі мы паспрабавалі пайсці далей і вызначыць дамінуючы беларускі нацыянальны псіхатып, зыходзячы з асаблівасцей беларускага фальклору – люстэрка беларускага нацыянальнага характару. Каб захаваць чысціню эксперымента, кожны студэнт вырашаў прапанаваную задачу асабіста. Калі мы параўналі вынікі, то здзівіліся агромністай колькасці супадзенняў у меркаваннях. Пасля падагульнення назіранняў мы без асаблівых пярэчанняў прыйшлі да пэўнай высновы. Усе пагадзіліся з тым, што першую, выніковую, пазіцыю, галоўнай прыкметай якой з'яўляецца празмернасць, у беларуса займае Эмоцыя – «душа», г. зн. яго перажыванні, пачуцці, але Эмоцыя беларуса, у адрозненне ад палярнасці пачуццяў рускага чалавека, гарманічная, пра што красамоўна сведчыць адсутнасць у беларускай лірыцы залішне «распетых» (працяглых за кошт слоўна-музычных паўтораў) і залішне шалёна-рытмічных твораў. Нездарма лірычная песня «Ой, рэчанька, рэчанька», на думку айчынных даследчыкаў,– найлепшая ілюстрацыя да душэўнага ладу беларуса.

Другая пазіцыя, «працэсійная», была аддадзена Фізіцы («цела», цялесныя адчуванні). Трэба сказаць, што галоўная вартасць чалавека, якая праяўляецца ва ўсіх баках яго жыцця, на думку А. Афанасьева, якраз залежыць ад таго, што займае ў яго другую пазіцыю. Звычайна ўладальнікі 2-й Фізікі – працалюбівыя і працаздольныя людзі, добрыя бацькі. Звярнуўшыся да аналізу гісторыі і сучаснага стану беларускага фальклору, заўважаем, што вялікае месца займаюць у ім каляндарна-абрадавыя песні з апяваннем гаспадароў, гаспадаркі, магічным заклінаннем багатага ўраджаю. Акрамя таго, толькі ў беларусаў ёсць шырокае кола нацыянальна адметных талачных песень, прысвечаных удзельнікам калектыўнай працы-дапамогі. А яшчэ беларусы могуць ганарыцца сваімі хрэсьбіннымі песнямі з іх увагай да нованароджанага дзіцяці і яго бацькоў, неўласцівымі фальклору іншых славянскіх народаў. Наогул, багацце беларускага фальклору можна зразумець і вытлумачыць якраз 2-й Фізікай беларуса, які з'яўляецца працаўніком не толькі ў матэрыяльнай, але і ў мастацкай сферы.

Трэцюю, самую дваістую, уразлівую, слабую ступень у беларуса займае Логіка, псіхічная функцыя, уладальнікам якой А. Афанасьеў дае вобразнае азначэнне «скептык». Трэцяя Логіка пазбягае спрэчак, але любіць нетаропкую, добразычлівую размову. Больш за ўсё 3-я Логіка баіцца паказацца дурнем. Нездарма беларусы з вялікай прыхільнасцю ставяцца да казак, у якіх дурнем застаецца пан, а просты селянін, якога пан лічыць

дурным, на самой справе аказваецца разумным і знаходлівым. Бясстрашная 2-я Логіка будзе сумнявацца нават у традыцыйных ісцінах, а 3-я – хаваецца за іх, таму менавіта ад яе носьбітаў даводзіцца чакаць падтрымкі гендэрных забабонаў у адносінах да жанчыны, яе месца ў грамадскім жыцці і становішча ў сям'і, пра што сведчыць вялікая колькасць гендэрна афарбаваных прыказак і прымавак.

Трэцяя Логіка не схільна да адкрытага бунту, але гэта не значыць, што беларусы пакорлівыя фаталісты, проста іх бунт супраць улады мае іншы характар, чым у рускіх і ўкраінцаў: ён не выбуховы, не моцны, але ўпарты і ціхі. Грунтуючыся на змесце беларускіх легенд, можна заўважыць, што беларусы часцей за ўсё цішком збягалі ад паноў-прыгнятальнікаў, імкнучыся дасягнуць вольных зямель, няхай тыя і будуць сярод гіблых балотаў. Шчырую радасць адчулі ўцекачы, калі ўбачылі сухія мясціны, і па першаму слову, якое вырвалася з іх вуснаў, назвалі новую вёску Радастава (легенда аб заснаванні в. Радастава Драгічынскага р-на Брэсцкай вобл.). А вось жыхароў суседняй вёскі Сварынь, выхадцаў з блізкай Украіны, празвалі сварынцамі за тое, што яны, абараняючы сваю годнасць, увесь час спрачаліся з панам. Нарэшце той не вытрымаў і проста прагнаў ад сябе тры самыя непахісныя і непакорлівыя сям'і, якія перабраліся на Беларусь (легенда аб заснаванні в. Сварынь Драгічынскага р-на).

Асобная тэма – схільнасць 3-й Логікі да прымхаў і забабонаў. У беларускім фальклоры выдатна прадстаўлены казанні, звязаныя са сферай ніжэйшай міфалогіі, таму беларускія матэрыялы лічацца ў славістаў багатай і дастаткова надзейнай крыніцай для рэканструкцыі міфалагічных уяўленняў старажытных славян.

А. Афанасьеў падкрэсліў, што «Воля... з'яўляецца нябачным стрыжнем усяго парадка функцый». У залежнасці ад месца Волі на ступенях функцыянальнай іерархіі ён вылучыў, вобразна ахарактарызаваўшы іх, псіхатыпы з 1-й Воляй («цар»), 2-й («дваранін»), 3-й («мешчанін») і 4-й («прыгонны»), прычым, на яго думку, «1-я Воля – уся ***як бы*** маналог, лішак, вынік, індывідуалізм, 2-я Воля – уся ***як бы*** норма, дыялог і працэс. 3-я Воля – уся ***як бы*** закамплексаванасць, татальная ўразлівасць, 4-я Воля – уся ***як бы*** воск, залежнасць і ўсёяднасць» [1, *138*]. Тыповага беларуса з яго чацвертай Воляй вызначае тое, што ў любой сістэме ён «аўтаматычна змяшчае сябе не на верхнюю, як «цар», а на ніжнюю яе ступень, адводзячы сабе ролю пасомага, падначаленага, дзіцяці» [1, *205*]. Самымі мілымі людзьмі на свеце назваў носьбітаў 4-й Волі А. Афанасьеў, і яго характарыстыка цалкам адпавядае беларускаму нацыянальнаму характару. Характарызуючы беларусаў, даследчыкі падкрэслівалі такія іх рысы, як абаяльнасць, ветлівасць, даверлівасць, добразычлівасць, шчырасць, арыентацыю на традыцыі і аўтарытэты. Можна дадаць, што беларус успрымае і будуе адносіны па прыказках і песнях, яго мысленне фальклорна арганізаванае.

Калі б мы ў аспекце беларускага нацыянальнага характару аналізавалі каляндарна-абрадавую паэзію беларусаў, то ў якасці базавых псіхічных функцый, безумоўна, абралі б яго 1-ю Эмоцыю і 2-ю Фізіку. Але разглядаючы тыпы залётнікаў у песнях пра каханне, лічым мэтазгодным абапірацца на дамінуючую 1-ю Эмоцыю. Пры гэтым, памятуючы аб тым, што стасункі галоўных персанажаў любоўных песень у большай ступені будуюцца ў залежнасці ад іерархічнага становішча Волі, чым ад Фізікі і Логікі, спынімся на аналізе толькі трох тыпаў залётнікаў, у якіх Воля адпаведна займае чацвертую, трэцюю і другую ступень.

Такім чынам, будзем лічыць, што выражэнне пачуццяў у беларускага хлопца – залётніка часцей за ўсё праходзіць па яго 1-й Эмоцыі. Уладальнік 1-й Эмоцыі (А. Афанасьеў вобразна назваў яго «рамантыкам») – звычайна вельмі таленавіты залётнік, бо здольнасць адчуваць і выказваць пачуцці закладзена ў ім прыродай. Дыяпазон і спектр пачуццяў у такога залётніка агромністы – ад прыцішанага да надзвычай эмацыянальнага, што і знайшло ўвасабленне ў беларускіх любоўных песнях. Тут неабходна зрабіць адну істотную заўвагу. Агульнапрызнана, што бытавыя пазаабрадавыя песні – гэта ў асноўным жаночая творчасць. Такім чынам, нават тады, калі залётнік выступае ў ролі экспліцытнага аўтара, прысутнічае ў песнях як суб’ект выказвання, за яго часцей за ўсё «гаворыць» жанчына – аўтар імпліцытны, якая нібыта пераўвасобілася ў героя. Адсюль вынікае, што залётнік як вобраз любоўнай лірыкі, як пэўны псіхалагічны тып трансліруецца праз бытавую і фальклорную свядомасць жанчын. Яго вобраз і пачуцці – абагульненне жаночых назіранняў над залётнікамі, іх здольнасцю ўзбуджаць эмацыянальна-псіхалагічныя рухі дзявочай душы.

Прывабнасць залётніка не так у аблічны, хаця ў песнях адзначаюцца рысы яго знешнасці – «*сам бялявы, вус чарнявы*», як у голасе і словах. Дзяўчына шкадуе, што яна не зязюлька, а то б «*абляцела ўсю Украіну і цёмны лясочак і пачула міленькага ціхі галасочак*» [3, *57*]. Менавіта на яго голас, а зусім не на голас бацькоў, гатова, забыўшыся пра ўсё, бегчы дзяўчына:

Я пайду, да душы, пайду, далібог, пайду –
Ночка відна, рэчка ціха, кладачка машчона [3, *53*].

Залётнік-«рамантык» звычайна шчодра адораны музычным голасам з прываблівым тэмбрам, які западае ў душу дзяўчыны:

Пайду ў лес, пайду ў лес,
Наламаю маю,
Дзе мой мілы запяе –
Па голасу ўзнаю [3, *58*].

Выкрываючы «рамантыка», А. Афанасьеў дае яму даволі знішчальную характарыстыку: «Шакіруючая праўда такая, што «рамантык» – такуючы глушэц, які жыве ў ілюзорным свеце гіпертрафіраваных перажыванняў, дабраахвотны заложнік сваіх залішніх і аўтаномных эмоцый» [1, *42*].

Беларускага залётніка хутчэй за ўсё можна назваць салаўём, што адпавядае яго сімвалічнаму абазначэнню ў тых любоўных песнях, дзе разбураецца гендэрны стэрэатып мужчыны, згодна з якім яго вызначальнымі рысамі з'яўляюцца стрыманасць пачуццяў, рашучасць, мужнасць. Куды падзяваецца гэтая стрыманасць, калі хлопец залятаецца да дзяўчыны! Ён упарта «ходзіць каля хаты» [3, *57*], а калі дзяўчына не выходзіць, то яго рэакцыяй могуць быць слёзы і жаласлівыя гаваркія словы:

Ходзіць Ясенька
Ды скрай ваконца,
Ўсё плача:
– Выйдзі, дзяўчына,
Сэрца адзіна,
Да мяне.
Сінія вочы
Спаці не хочуць
Без цябе! [3, *88*].

Хлопец ніколі не ўтрымаецца ад таго, каб ў прывабным свеце выказаць сябе перад дзяўчынай, падкрэсліць, на якія ахвяры ён здатны дзеля сустрэчы з ёю:

– Дзе ж ты, мілы, валачыўся,
Што па пояс замачыўся?
– Я ішоў к табе расою,
Па пожаньцы над ракою [3, *74*].

А хіба не было іншага шляху, бо спатканне адбылося не ўвечары, калі трэба ісці да дзяўчыны патаемна, а тады, калі ўжо «на двары дзень бяленькі»?

Даўно заўважана такая акалічнасць: чамусьці самыя лепшыя, узнёсла-эмацыянальныя залётнікі не вельмі спяшаюцца са сватаннем і шлюбам. Так, адзін з варыянтаў песні «Ой, рэчанька, рэчанька» завяршаецца здзіўленым пытаннем: «Ах, Ясенька, чаму ты не жэнішся» [3, *60*]. Адказ на яго знаходзім у песні «Сядзіць голуб на дубочку»:

Не ўсе тыя сады цвітуць,
Што раскідаюцца,
Не ўсе тыя дзевак бяруць
Што залятаюцца [3, *105*].

Зразумець гэтую акалічнасць можна з улікам заўвагі А. Афанасьева: эмацыянальная мова залётніка-«рамантыка» і сапраўднасць – розныя рэчы. За шчырым прызнаннем у каханні зусім не абавязкова стаіць думка аб хуткай жаніцьбе. Вельмі часта яе, наадварот, няма, бо, па А. Афанасьеву, «стасункі наогул праходзяць не па эмацыянальнай, а па валявой функцыі» [1, *41*]. А калі яна чацвертая («прыгонны»), то гэта значыць, што каханая дзяўчына дарэмна будзе чакаць сватоў. Тут улада належыць ужо гендэрным стэрэатыпам паводзінаў. Нягледзячы на тое, што беларускія бацькі даволі

памяркоўна ставіліся да пачуццяў сваіх дзяцей, імкнуліся ўлічваць іх, калі справа тычылася сватання дзяўчыны, хлопец разумеў і прымаў як належнае, што апошняе слова заставалася за імі. Так і ў песні «А калі ж той вечар» каханак, якога дзяўчына патаемна прымае ў сваёй хаце, шчыра прызнаецца:

– Я цябе, дзяўчына,
Любіў, любіць буду,
Сазнаюсь па праўдзе –
Сватаці не буду.
Рад бы я ўзяці –
Не вяліць мне маці.
Як цябе вазьму я,
То не ўседжу ў хаце [3, *86*].

І ў гэтых словах увесь залётнік-«рамантык» з чацвертай Воляй. Звяртае на сябе ўвагу той факт, што ўсё ж такі ў песні дапушчаецца магчымасць узяць дзяўчыну нават супраць волі маці, але каханак клапоціцца не аб дзявочым лёсе, а аб сваім уласным: «то не ўседжу ў хаце». Вялікая бяда для дзяўчыны, калі на яе шляху сустрэнецца «рамантык» з воляй «прыгоннага», якога яна пакахае. Асаблівасць псіхатыпу такога залётніка палягае ў тым, што ім вельмі лёгка кіраваць збоку. Можна па-рознаму інтэрпрэтаваць сітуацыю ў песні «Чаму не прышоў, як месяц узышоў» у залежнасці ад таго, якім мы палічым стаўленне хлопца да дзяўчыны. Калі ён ужо не кахае дзяўчыну, то адбываецца, што хлопец, па сутнасці, здзекваецца з яе, апраўдваючыся тым, што яго не пусціла меншая сястра. Але тут магчымы і іншы варыянт: перад намі прадстаўнік 4-й Волі. Для такога хлопца дастаткова нават малога ціску збоку, каб ён падпарадкаваўся і не паехаў да дзяўчыны, хаця і каня меў, і сцежку ведаў, і маці выпраўляла, але меншая сястра так яго застрашыла, што ён застаўся ў хаце [3, *89–90*].

«Рамантыкі» з 4-й Воляй мілыя, абаяльныя, але слабыя людзі, якія схільны паважаць традыцыі, чужы аўтарытэт, толькі не саміх сябе, уласныя жаданні і памкненні. Для іх вельмі важна, што гавораць людзі, і дзяўчыне застаецца з сумам адзначаць:

А за ліхімі за марозамі
Рутачка не ўсходзіць,
А за людскімі языкамі
Міленькі не ходзіць [3, *111–112*].

У такога залётніка, які сапраўды шчыра кахае дзяўчыну, заўсёды напагатове папрокі са спасылкай на чужыя меркаванні:

– А я табе скажу,
Што людзі гавораць, –
Што да цябе, мая міла,
Кавалеры ходзяць [3, *117*].

Яшчэ больш слабы, уразлівы да вясковых плётак «рамантык» з 3-й Воляй («мешчанін», па вызначэнні А. Афанасьева). Ён вельмі нерашучы,

няўпэўнены ў сабе. Звычайны стан душы хлопца з 3-й Воляй – сум, туга, журба, скаргі на долю. Ён сам не разумее, што з ім адбываецца, чаму ён не такі, як усе людзі: «*Божа мой, божа, па кім я ўдаўся?*» [3, *238*]. Часта яго каханне моцнае, ды нявыказанае: дзяўчына можа і не здагадвацца пра яго пачуцці, бо хлопец не асмеліўся зрабіць крок насустрач свайму шчасцю і дзяўчыну аддалі за другога. Ён той самы заўсёдны «трэці», які «*слёзы роніць, што любіў ды й не ўзяў*» [3, *243*].

Аналізуючы песню «А дзе тая крынічанька» [3, *238–239*], А. Гурскі сцвярджае, што хлопец, каханая дзяўчынанька якога «за іншага пашла», «не збіраецца нудзіць і сумаваць. Рашучы і настойлівы, ён упэўнены, што верне каханую». На яго думку, другая частка песні, якая змяшчае выказванні-намеры лірычнага героя, «пазбаўлена якой бы там ні было меланхоліі. Наадварот, яна гучыць у выразным мажорным тоне:

Ой, я тую крынічаньку
Тыччам ператычу,
Да я сваю міленькую
К сабе пераклічу [2, *131*].

Так, калі глядзець толькі звонку і слухаць толькі словы. А калі паспрабаваць зразумець сітуацыю знутры як аўтаномную, то давядзецца прызнаць, што ўсё гэта толькі пустыя мары і неадэкватная ацэнка сапраўднай сітуацыі, як і ў яшчэ адным варыянце песні, дзе герой у думках звяртаецца да засмучонай і заручонай з другім дзяўчыны, калі тая плача па з'ехаўшаму з войскам нашаму герою, прасцей кажучы, збегшаму ад неабходнасці прыняць рашэнне:

Не плач, не плач, дзяўчынанька,
Я к табе вярнуся.
Усёй душою, шчырым сэрцам
К табе прыхілюся.
Зажывём мы, запануем,
Як галубкоў двое,
І раздзелім з табой шчасце,
Долю і нядолю [3, *240*].

Не вернецца і не раздзеліць, а калі і вернецца, то нічога не зробіць. Не звяртаючы ўвагі на рэальнасць, такі залётнік часам шчыра верыць у магчымасць ідэальнага выхаду са становішча, захапляючыся ўласнымі марамі і трызненнямі, абараняючы тым самым сваё сапраўднае бяздзейснае «я» ад расчаравання. А. Афанасьеў падкрэсліў даволі непрывабную рысу эмацыянальнага чалавека з 3-й Воляй: ён «ліцэдзейнічае не толькі ў грамадстве, але і перад самім сабой» [1, *182*]. Драматычна напружаная сітуацыя адразу высвечвае недахоп высакародства і чуласці ў такога залётніка. Калі дзяўчына каля крыніцы сарамліва адмаўляецца ад яго пярсцёнка і паслуг, ён не разумее яе сціпласці і адразу пачынае незадаволена

падазраваць яе ў здрадзе, шкадаваць сябе, свае пачуцці і марна патрачаны час:

Ой, напэўна, дзяўчыначку
Другі спалюбіў,
Жалка, жалка маіх ножак,
Што я к ёй хадзіў.
Жалка, жалка маіх ручак,
Што я абдымаў,
Жалка, жалка маіх губкаў,
Што я цалаваў [3, *244*].

Хлопцу нават не прыходзіць у галаву, што ён здольны «перагуляць» саперніка, якога, можа, сам і выдумаў, не разумеючы прычыну паводзінаў дзяўчыны.

Несвядомы падман і самападман – тая зброя, якой схільны карыстацца эмацыянальны залётнік з 3-й Воляй, каб нейкім чынам прыстасаваць сітуацыю да свайго душэўнага ладу. Яму не пазайдросціш, бо гіпертрафіраваная 1-я Эмоцыя заўсёды афарбоўвае сітуацыю ў чорны колер і робіць яго ўнутраныя пачуцці глыбока трагічнымі. Дастаткова самай маленькай псіхалагічнай перашкоды ці праблемы, каб хлопца напаткала мацнейшая дэпрэсія, пра што сведчыць яго ацэнка ўласнага стану: «*Каля майго сэрца ўсё журба ўецца*» [3, *248*], і яшчэ больш экспрэсіўная – «*сэрца маё з жалю разрываецца*» [3, *248*]. «*Смуцен, невясёл*» [3, *247*] – звычайны стэрэатып апісання псіхалагічна зломленага залётніка. Водбліск душэўных пакут такога персанажа знаходзім у шэрагу твораў-маналогаў з красамоўнымі зачынамі «*Забалела галованька, відна, я памру*» [3, *245*], «*Баліць мая галованька, знаць, скора памру*» [3, *247*], «*Журба мая, журба, ты мяне журыла… і з розуму збіла*» [3, *248*]. Пужаецца, стогне, енчыць ды не памірае, бо спадзяецца, што нехта перапыніць яго пакуты і прывядзе каханую. Але парадокс заключаецца ў тым, што людзі нават не ведаюць пра аб'ект яго пачуццяў, хаця шчыра імкнуцца дапамагчы гаротніку: «*Ой, прывялі дзяўчыначку, відна, не маю*» [3, *245*]. Паўстае цікавы тып заглыбленага ў свае пачуцці хлопца, які нібыта існуе ў другой рэальнасці і заўсёды няўмольна спазняецца і з прызнаннем у каханні, і з сватаннем. Лёгка заўважыць, што ў першую чаргу ён шкадуе не дзяўчыну, якую аддаюць за другога, а сябе, і яго хваравітыя скаргі выліваюцца ў двухсэнсоўную формулу: «*Ды жаль жа мне дзяўчыначкі, што яе не ўзяў*» [3, *246*]. Спрабуючы ўпэўніць сябе ва ўласнай годнасці, ён схільны змагацца з журбою толькі адным вядомым яму спосабам – гарэлкай:

Я слаўны хлапчына,
Журбы не баюся,
Пайду да карчомкі,
Водачкі нап'юся [3, *248*].

Зноў жа самападман, бо, здаецца, не дапамагае добра правераны мужчынамі сродак. Пасіўнага, прыбітага сваімі перажываннямі хлопца звычайна жэняць бацькі, бо сам ён здольны толькі журыцца, засмучацца, хадзіць каля Дунаю, думаць аб самагубстве [3, *211*] або гуляць з недаросткамі [3, *212*]. Знаходзячыся ўвесь час у нейкім няпэўным становішчы, хлопец бессэнсоўна ходзіць, блудзіць, плача, параўноўвае сябе з больш актыўнымі таварышамі, баіцца цяперашняга, а яшчэ больш будучага. Адна надзея на Бога:

Божа, з неба высокага
Глянь на мяне, маладога!
Глянь на мяне, што я прашу,
І дай мне жонку харашу.

Хлопец з 3-й Воляй з’яўляецца найлепшай ілюстрацыяй да ідэй З. Фрэйда. Псіхалагічна ён залежыць ад маці. У апісанні добрай, на яго погляд, жонкі адчуваецца моцны ўплыў матчыных меркаванняў аб ідэальнай нявестцы:

Штоб была добра гаспадыня
І харошая дружына,
І каб хаты пільнавала,
І другога не кахала [3, *210*].

Карацей, у сваёй жонцы ён хоча знайсці другую маці, аднак гэтага не адбываецца.

Тыповай была сітуацыя, калі шлюб бралі згодна дамоўленасці паміж бацькамі. Адсюль горкае расчараванне ў сямейным жыцці абодвух бакоў. Выдадзеная за нялюбага, дзяўчына адразу была запраграмавана на нешчаслівы лёс, але ж не ў лепшым становішчы знаходзіўся і малады муж. У сваіх няшчасцях ён вінаваціў не самога сябе, не сваю былую нерашучасць, з-за якой згубіў каханую дзяўчыну, не свой страх браць на сябе адказнасць у прыняцці рашэнняў, а бацькоў і, немаведама чаму, сваю жонку. Звычайнымі былі ўцёкі слабой волі ў п’янства, схільнасць да сямейнага садызму, жаданне прынізіць жонку, спагнаць на ёй сваю злосць і няслушнасць. Менавіта дадзены тып з’яўляецца ў сямейна-бытавых песнях самым яскравым выразнікам і носьбітам гендэрных забабонаў, згодна з якімі ён будуе сістэму заганных стасункаў ва ўласнай сям’і.

Прыемна адзначыць, што шмат твораў беларускай любоўнай лірыкі прысвечана апяванню вернага, шчырага, шчодрага кахання хлопца, які не здольны на здраду, не схільны слухаць, што кажуць людзі:

Няхай гавораць, няхай сачуюць
Хоць цэламу свету.
Я цябе любіў, любіць буду,
Мой ружовенькі цвету! [3, *119*].

Або:

– Няхай гавораць,

Мы іх не баімся,
Прыдзе та нядзеля,
На шлюб станавімся [3, *124*].

Відаць, у гэтых выпадках мы маем зусім іншы тыпаж залётніка – уладальніка 2-й Волі (“двараніна”), бачым перад сабой смелага, рашучага, непахіснага ў сваіх пачуццях хлопца. А. Афанасьеў наступным чынам тлумачыць гэты тып: «У «двараніна» – вялікае сэрца. Не хачу нікога крыўдзіць, але толькі 2-й Волі дадзена па-сапраўднаму кахаць. Шчырае каханне – самааддача. А на самааддачу здольны толькі той, хто гатовы дзяліцца, каму ёсць што даць, і даць без рызыкі збяднення. Усім гэтым умовам адпавядае толькі 2-я Воля» [1, *166–167*].

Менавіта каханак з 2-й Воляй з’яўляецца лепшым прадстаўніком мужчыны-беларуса, выразнікам і захавальнікам сапраўднай народнай маралі, а не гендэрных міфаў. Ён не ўлашчвае дзяўчыну падарункамі і ліслівымі словамі, каб потым здрадзіць, ашукаць яе давер, а ставіцца да каханай ўзнёсла і з павагай:

А што ж я думаю,
Красну дзевіцу кахаю,
Паклічу я мілу
К сабе на параду [3, *195*].

Чалавек, які жыве ў суладдзі з сабою, прыгожа і адкрыта заляцаецца да дзяўчыны, знаходзячы для яе асабліва цёплае вобразнае азначэнне – радушэнька:

Там і рэчка, там і мост,
Там я сваю радушэньку
На ручаньках перанёс.
Перанёс, пераскочыў,
Нічога не замачыў [3, *190*].

Людзі часта не могуць зразумець таго, што для такога хлопца каханая – найпрыгажэйшая ў свеце. На іх здзіўленае пытанне, «*ці ты п’ян быў, ці змыліўся, што ў такую некрасівую ўлюбіўся*», ён упэўнена і свядома адказвае:

Я не п’ян быў, не змыліўся:
У дзявочы ясны вочы
Улюбіўся! [3, *192*].

«Асобасная адкрытасць, прастата, адэкватнасць сабе ў любой сітуацыі, адсутнасць другога, задняга плана» – асноватвалагальныя, на думку А. Афанасьева, элементы другой псіхічнай функцыі [1, *167*]. Сімвалічным вобразам такога хлопца з’яўляецца сокал. Цікава, што дзяўчына і яе маці інтуітыўна адчуваюць надзейнасць хлопца-сокала, маці нават дае дачцэ параду хутчэй прынадзіць сокала [3, *91*]. Хлопец-арол можа проста звесці дзяўчыну [3, *65*]. Імпульсіўнасць учынкаў асабліва характэрна для казакаў, якія затлумліваюць галаву даверлівым дзяўчатам, забіраюць з сабою, а

потым яшчэ і насміхаюцца з іх. Інакш у хлопца-сокала: словы і ўчынкі прадуманы, выверваны. Суцяшаючы каханую, якая чамусьці «*на свайго міленькага зажурылася*», хлопец разумее прычыну яе турботы і спяшаецца выправіць становішча, прапануючы дзяўчыне разам ехаць да яе хаты. З пачуццём уласнай годнасці ён шляхетна, не хаваючы сваіх самых добрых намераў у дачыненні да дзяўчыны, звяртаецца да яе маці:

– Добры вечар, стара маці,
А я вось – твой зяць.
Ці не пусціш Ганулечку
У сад пагуляць [3, *85*].

Толькі моцны чалавек без страты сваёй годнасці здольны схіліцца да ножак маці дзяўчыны, просячыся нанач, але не проста начаваць, а «*касу таргаваці, цябе, маладую, за сябе ўзяці*». Ён шчодра кладзе «*за русую касу тры тысячы*» і забірае дзяўчыну з сабою [3, *268–269*].

Немагчыма ўявіць сабе, каб «сокал» прапанаваў дзяўчыне смяротнае выпрабаванне:

Зчаруй, дзеўка, брата свайго,
Будзеш мецi міленькага [3, *106*].

Або каб з яго вуснаў выраваліся такія папрокі і праклёны:

– Я цябе любіў,
Я цябе кахаў,
Цераз цябе, маладую,
Многа ноч не спаў.
Ой, а ты мяне
Ужо пакінула,
Бадай твая красонька
Марна згінула [3, *66*].

Або:

– А каб жа ты, дзяўчыначка,
Тады замуж пайшла,
Як у млыне на камені
Пшанічанька ўзышла [3, *216*].

«Салавей» скажа каханай, што думаў яе брацi, але адразу спашлецца на перашкоду: «*Цераз злыя варажэнькі мушу пакідаці*» .Справа не ў ворагах, а ў меркантыльнасці кандыдата:

Ой, каб жа ты, дзяўчынанька,
Капу грошай мала,
То са мною, дзяўчынанька,
У пары б ты стаяла [3, *164*].

А «сокала» не вельмі цікавіць пасаг дзяўчыны: «*Ты ў мяне пасаг сама, як на небе зара*» [3, *153*].

Хлопец-«салавей» чуе толькі сябе, «сокалу» прыемна слухаць мілую:

Ой, выйдзі, дзеўча, сэрца і душа,

Да прамоў жа мне слова [3, *119*].

Душэўная шчодрасць «сокала» праяўляецца ў тым, што ён схільны да дыялогу, умее гаварыць і слухаць другога, нагаварыцца з мілай для яго вялікае шчасце [3, *262*]. Ён любіць і паважае сваіх бацькоў, але гэта той тып, які разумее, што будаваць уласную сям'ю трэба праз даверлівыя стасункі з дзяўчынай, а не па падказцы старэйшых:

З бацькам жыву, з маткай жыву
Ды не нажывуся,
А з табой, дзяўчыначка,
Не нагаваруся [3, *381*].

Відаць, невыпадкова, маці раіць дачцэ назваць такога хлопца "мілым да саколам", калі той просіць: «*Маладая дзяўчыненька, размоўся са мною*» [3, *125*]. Стасункі «сокала» з каханай вызначаюцца вялікай адказнасцю.: «*Будзем гаварыці, як на свеце жыці*» [3, *190*]. Цікава, што дзяўчыны па-рознаму ацэньваюць магчымыя паводзіны «сокала» і «салаўя», калі «*бог знае, бог ведае*», дзе тыя начуюць. У вернасці «сокала» дзяўчына цалкам упэўнена:

Начуе мой мілы
У лузе пры даліне [3, *270*].

«Салаўю» дзяўчына не вельмі давярае, бо ад яго можна чакаць усяго, пра што сведчаць такія словы:

Калі ён у дарозе,
Прынясі яго, божа,
Калі ў дзеванькі на пасцеленьцы,
Пакарай яго, божа [3, *272*].

Цяжка ўявіць сабе, што «салавей», даведаўшыся пра цяжарнасць дзяўчыны ці нараджэнне дзіцяці, пашкадуе гаротніцу, ад якой адраклася ўся радзіна, кінецца яе суцяшаць, абяцаючы адразу ажаніцца. Цвёрды, высакародны характар «сокала» не ведае ваганняў. Па-першае, ён спяшаецца не проста да маці свайго сына, а «*да кахання свога*». Па-другое, яго цешыць тое, што ён стаў бацькам. Не звяртаючы ўвагі на «*радзімоньку*», што, «*як сабакі, брэша*», хлопец бярэ каханую «*за ручаньку, лічэйка цалуе*» [3, *356*]. У другой песні «сокал» чыстасардэчна прызнаецца камандзіру, чаму яму тэрмінова трэба паехаць на радзіму: «*Мае дзеўка сына праз маю прычыну*» [3, *357*]. Добра разумеючы становішча дзяўчыны з пазашлюбным дзіцем, мець якога лічылася на вёсцы ганьбай, ён не цураецца адказнасці і маральна падтрымлівае бедную маладую маці, якая да таго завагалася, што ў яе нават з'явіліся думкі аб смерці:

– Не ўмірай, дзяўчына,
Гадуй маго сына,
З Русі павярнуся,
З табой ажанюся [3, *358*].

«Сокалу» менш за ўсё ўласцівы мужчынскі эгаізм. Не ведаючы, калі ён вернецца на радзіму, «сокал» дае дзяўчыне свабоду: «*Нас на свеце многа – выбірай любога*» [3, *367*]. І гэта зусім не абыякавасць да яе пачуццяў, а павага да асобы, далікатнасць і бескарыслівасць узнёслага характару. Апынуўшыся далёка ад каханай, ён не шукае ёй замену, а «штодзень лісты піша» [3, *398*]. Парукай яго вернасці з'яўляецца сумленне, якое не дазваляе ашукаць давер дзяўчыны:

– Скарай мяне, божа, у вялікай дарозе,
Калі я замыслю аб іной нябозе.
Ты ў мяне, дзяўчына, ты адна,
Як на небе ясная зара [3, *400*].

Разлучыць яго з дзяўчынай можа, бадай, толькі смерць:

Перад богам прысягаю,
Як любіў, так і кахаю,
Тады скончу міласць к тобе,
Калі лягу ў цёмным гробе [3, *404*].

Відаць, здольнасцю стварыць шчаслівую сям'ю больш адораны менавіта тып «двараніна» (1-я Эмоцыя, 2-я Воля), але тэма шчаслівай сям'і не надта цікавіць мастацтва, у тым ліку і народныя сямейна-бытавыя песні, бо, як яшчэ заўважыў Л. Талстой, усе шчаслівыя сем'і шчаслівыя аднолькава.

На жаль, у адным артыкуле немагчыма разгледзець стаўленне да кахання ўсіх вылучаных А. Афанасьевым 24 псіхатыпаў. Мы спыніліся толькі на трох найбольш цікавых і паэтычна распрацаваных тыпах залётніка, трох модулях, вызначыўшы іх па 1-й Эмоцыі, наогул характэрнай для беларусаў, і трох пазіцыях Волі – другой, трэцяй і чацвёртай. Але і гэтага аказалася дастаткова, каб упэўніцца ў тым, што вобраз залётніка ў песнях пра каханне не маналітны. Вельмі важна адзначыць, што беларускі народ пры дапамозе псіхалагічных дэталей, праз сімвалічныя характарыстыкі, унутраныя маналогі і дыялогі персанажаў тонка адрознівае розныя тыпы залётнікаў. Высветлілася, што ў аднолькавых сітуацыях яны паводзяць сябе адпаведна сваёй псіхалагічнай прыродзе, прычым пэўная незалежнасць ад гендэрных стэрэатыпаў ўласціва толькі прадстаўнікам 2-й Волі.

ЛІТАРАТУРА

1. *Афанасьев А.* Синтаксис любви: Типология личности и прогноз парных отношений. М., 2000.
2. *Гурскі А. І.* Тайны народнай песні. Мн., 1994.
3. Песні пра каханне / Склад. І. К. Цішчанка. Мн., 1978.

Тацяна Лук'янава

ГЕНДЭРНАЯ ВЫЗНАЧАНАСЦЬ ФАЛЬКЛОРНАГА АЎТАРА Ў БЕЛАРУСКІХ ЛЕГЕНДАХ

Праблема фальклорнага аўтара з'яўляецца адной з найбольш актуальных у фалькларыстычнай навуцы і мае два галоўныя аспекты: фальклорны аўтар як стваральнік мастацкага тэксту і прысутнасць фальклорнага аўтара ў тэксце. У межах названых аспектаў мэтазгодна разглядаць і іншыя, больш прыватныя пытанні, у тым ліку і пытанне аб гендэрнай вызначанасці фальклорнага аўтара.

«Фальклорны аўтар» як абагуленая і адцягненая катэгорыя не можа быць надзелена той ці іншай палавой прыкметай. З іншага боку, відавочна, што фальклорныя тэксты ствараюцца мужчынамі і жанчынамі, а гэта не можа не адбіцца на фальклорным аўтары.

Прыдатным матэрыялам для разгляду дадзенай праблемы з'яўляюцца беларускія легенды: іх бытаванне не мае полаўзроставых абмежаванняў, яны ў аднолькавай ступені належаць і мужчынам, і жанчынам. Для вызначэння гендэрнай стратыфікацыі фальклорнага аўтара ў беларускіх легендах уяўляецца мэтазгодным звярнуцца да аналізу апавядальных структур і вобразнасці мастацкіх твораў, а таксама звярнуць увагу на агульную маральную ацэнку сітуацыі.

Найбольш пашыранымі для фальклорнай прозы формамі прысутнасці фальклорнага аўтара ў тэксце на суб'ектным узроўні з'яўляюцца формы апаведача і апавядальніка. Спецыфіка апавядальніка ў тым, што ён выступае не толькі як суб'ект мыслення, але і як герой-персанаж твора, таму гэта заўсёды ці мужчынскі, ці жаночы персанаж. «*Аднаго разу ў нядзелю я, паабедаўшы, прылёг на прызбе трохі аддыхнуць да і моцна заснуў. Ось сніцца мне, што нейкі старац кажа, штоб я ўзяў штых да йшоў на капец...*» [3, *412*]. Не цяжка вызначыць палавую прыналежнасць апаведача і ў тых выпадках, калі яскрава прасочваецца яго пункт погляду на падзеі і герояў. Зразумела, што, калі гаворка ў легендзе ідзе пра тое, што з-за бабінай дурасці, цікаўнасці ці сквапнасці здарылася штосьці нядобрае, што пацягнула за сабой пакаранне не толькі той бабы, але і яе мужа (брата, сына), то такая легенда не можа быць створана жанчынай. У такіх легендах падкрэсліваецца віна жанчыны за атрыманую сітуацыю, у той час як мужчына выступае ў якасці «без віны вінаватага» ці ўвогуле ахвяры. Напрыклад, у легендзе «Бусел» менавіта з-за бабінай цікаўнасці чалавек не выконвае загад Бога занесці і ўкінуць гаршчочак у мора, ні ў якім разе не заглядаючы ў яго. «*Хочацца бабе паглядзець, што там такое ў гаршчочку. Аж з шкуры пражэцца баба, хоча паглядзець у гаршчочак, але чалавек упёрся і не пазваляе*». Парушаючы загад Бога і забарону мужа, яна адкрывае

гаршчок і выпускае ўсялякіх гадаў на зямлю, за што Бог карае абодвух, ператвараючы іх у буслоў і наказваючы збіраць гадаў [3, *60*].

Палавая прыналежнасць апаведача выяўляецца і праз характарыстыкі ім мужчынскіх і жаночых персанажаў. Апаведачу-мужчыне звычайна належаць выказванні тыпу: «*Ведама, баба вельмі цікава*» [3, *60*]; або «*яна вазьмі, дура-баба, да й скажы*» [3, *64*] і да т. п. На карысць фальклорнага аўтара-жанчыны сведчаць выказванні тыпу: «*Праўду кажуць, што не так воўк баіцца сабакі, як яго звягу. Гэй й мы. Хоць і не баімося мужчын, але што ж з імі рабіць...*» [3, *175*].

Нельга не адзначыць і тое, што не кожны фальклорны тэкст дазваляе ўбачыць гендэрную стратыфікацыю фальклорнага аўтара. Гэта такія тэксты, дзе апавядач не выяўляе сваю палавую прыналежнасць. «*Пчол спачатку бог стварыў адных карысных для чалавека. Чорту гэта стала зайздросна, і пачаў ён прасіць бога даць яму на карыстанне хоць некалькі такіх пчол*» [3, 72].

У тым выпадку, калі вызначыць палавую прыналежнасць фальклорнага аўтара шляхам аналізу апавядальных структур цяжка, мэтазгодна звярнуцца да разгляду персанажаў народных твораў. Палавая вызначанасць фальклорнага аўтара можа праяўляцца ў пункце погляду на гендэрныя адносіны, якія ў творах выступаюць у выглядзе пэўных стэрэатыпаў паводзін герояў. «Стэрэатып, – піша І. Б. Гасанаў, – увасабляе ў сабе спецыфічнае адлюстраванне каштоўнасцей, аднолькавыя адносіны да аб’екта, яго сярэдняе ўспрыняцце» [2, *7*]. Стэрэатып паводзін ўяуляе сабой агульнапрынятыя нормы паводзін у вызначанай тыповай сітуацыі.

У аспекце гендэра паводзіны персанажаў легенд можна разглядаць на двух узроўнях: знешнесацыяльным і ўнутрысямейным. Стэрэатып паводзін герояў на першым узроўні абумоўлены перш за ўсе іх сацыяльным статусам і непарыўна звязаны з катэгорыяй «улады». Умоўна герояў можна падзяліць на тых, хто валодае ўладай (а значыць, можа дыктаваць сваю волю ніжэйшым па становішчу), і тых, хто ўлады не мае (значыць, залежыць ад волі іншага). Да першых адносяцца цары (царыцы), князі, паны (пані), войты і да т.п., да другіх – прыгонныя, гандляры і іншы просты люд. Натуральна, што ўзаемаадносіны паміж гэтымі групамі былі заснаваны на самых разнастайных відах ціску вышэйшых саслоўяў на ніжэйшыя. Так было ў рэальным жыцці, пра тое ж распавядаецца і ў шматлікіх легендах.

Найбольш распаўсюджаным з’яўляецца сюжэт пра дамаганні пана прыгоннай дзяўчыны, яе зганьбаванне і смерць. «*Жыла ў тых мясцінах яшчэ пры паншчыне дзяўчына. Звалі яе Альхімія... Любіла Альхімка аднаго хлопца, марыла выйсці за яго замуж. Але прыглянулася прыгажуня свайму пану. Пан зняславіў дзяўчыну, і яна, бедная, з гора ўтапілася ў балоце...*» [3, *223*]. Грамадства не можа абараніць дзявочую годнасць, самае большае – маральна асудзіць разбэшчанага пана. Калі за дзяўчыну і мусіць уступіцца хлопец (жаніх), то ён звычайна вельмі хутка гіне, а дзяўчына застаецца сам-

насам са сваёй бядой. Падпарадкаванне волі пана з’яўляецца нормай не толькі сацыяльных (як прыгонная свайму валадару) але і гендэрных (як жанчына мужчыне) паводзін дзяўчыны ў дадзенай сітуацыі.

Прыкладам можа выступаць і легенда «Чырвонае возера», дзе бацька прыгожай шынкаркі дакарае дачку за тое, што яна не хоча саступіць князю: «*Сучча дачка, што сабе ў галаву ўзяла? Князь цябе любоўю адорвае, а ты што? І мяне, і сябе пагубіць хочаш? Не ведаеш, што такое князь*?» [3, *384*]. Такім чынам, мужчынская агрэсія ў адносінах да жанчыны выяўляецца ў дзвюх асноўных формах: маральна-псіхалагічнай (дамаганне дзяўчыны) і фізічнай (давядзенне яе да пагібелі ці пакаранне за супраціўленне). У сюжэце з адваротнай растаноўкай персанажаў, калі непрыгожая і злая паненка данімае прыгожага сялянскага хлопца, адзіным сродкам, даступным жанчыне, з’яўляецца маральна-псіхалагічны ўціск [3, *374*].

Нязгода пакрыўджаных з такім становішчам рэчаў выяўляецца ў легендах праз пратэст герояў. Большасць гераінь выбіраюць смерць– пасіўны пратэст – і гінуць ці то да ганьбы, ці то пасля яе. Сустракаюцца выпадкі і актыўнага пратэсту, калі дзяўчына імкнецца адпомсціць за сябе ці за свайго любага і падпальвае маёнтак або замахваецца на жыццё самога пана. Актыўны пратэст характэрны і для мужчынскіх персанажаў легенд. Але ў абодвух выпадках смерць дзяўчыны ці хлопца з’яўляецца адзіным выйсцем з сітуацыі.

Падобным чынам будуюцца адносіны паміж героямі і на ўнутрысямейным ўзроўні. Звычайна гэта адносіны «муж– жонка», «бацька– дачка». У дадзеным выпадку не мае значэння, да якога сацыяльнага класу належыць жанчына: з’яўляецца яна дачкой карчмара ці жонкай (дачкой) князя. Яна цалкам залежыць ад мужчыны, яна павінна яму падпарадкоўвацца, выконваць яго волю; яна не мае права ні на ўласную думку, ні на ўласнае жыццё. Памірае ад разрыву сэрца пані Мара, не вытрымаўшы здзекаў мужа ў легендзе «Бутрым Няміра» [3, *236*], у манастыры канчае свой век дачка баярына Віта з легенды «Вітаўка» [3, *250*], ад рукі мужа гіне княгіня ў легендзе «Гара Княгінька» [3, *337*], хаваецца па суседзях і сваяках ад мужа-тырана пані Кошчыц у легендзе «Пра пана Кошцыца» [3, *260*] і інш. Адзіна магчымы пратэст жанчыны на гэтым ўзроўні – пасіўны: толькі ўласная смерць можа прынесці збавенне.

Незаўсёды і аналіз гендэрных узаемаадносін герояў народных твораў дазваляе з упэўненасцю вызначыць палавую прыналежнасць фальклорнага аўтара. У легендах хутчэй назіраецца сумяшчэнне і чаргаванне «мужчынскага» і «жаночага» пунктаў погляду на сітуацыю. З аднаго боку, праводзіцца думка, што жаночая падначаленасць і пакорнасць мужчыне, яе залежнасць ад апошняга – гэта норма для дадзенага грамадства. А з іншага боку, у легендах прысутнічае падспуднае непрыняцце такога стану рэчаў фальклорным аўтарам, якое выяўляецца ў захапленні жанчынай, здольнай да пратэсту.

Дарэчы, рэакцыя пакрыўджаных у беларускіх легендах абвяргае кічавае ўяўленне аб адсутнасці годнага нацыянальнага характару ў беларусаў, калі пад славутай талерантнасцю маецца на ўвазе схільнасць да калабарацыі і падначаленасці, што ў сваю чаргу абгрунтавана пасіўным, нібыта «жаночым» этнапсіхалагічным тыпам беларуса. Між тым, на думку Л. Д. Сіньковай, «годны нацыянальны характар якраз і сцверджаны найвыразна як у гістарычнай, сацыяльнай практыцы беларусаў, так і ў нашым мастацтве», у тым ліку і фальклоры. А этнапсіхалагічны тып беларуса не толькі не падпадае пад вызначэнне жаночага, але, наадварот, «беларускія жанчыны ўпоравень з мужчынамі спрэс мусяць выяўляць маскуліннасць» [4, *161*].

Героіні беларускіх легенд хоць і гінуць, але гінуць непакоранымі. Нежаданне пакарыцца навязваемай воле прымушае іх выбіраць хутчэй смерць, чым няволю. Таму пра «схільнасць да падначаленасці» ў дачыненні да герояў беларускіх легенд казаць нельга. Больш таго, беларускія легенды сцвярджаюць здольнасць не толькі мужчын, але і жанчын у небяспечнай сітуацыі пастаяць за сябе, праявіць фізічную агрэсію. Хаця для гэтага сітуацыя павінна быць сапраўды экстрэмальнай. Напрыклад, жанчына, выратоўваючы сваё жыццё, забівае ворага (татарына ці шведа), выліваючы яму на галаву кацёл кіпеню [3, *232*]. Прыводзяць легенды і прыклады жанчын-ваяроў, хоць звычайна гэта гіпербалізаваныя вобразы жанчыны-багатыркі, жанчыны-волата [3, *335*].

Увогуле, жаночы вобраз, які вынікае паводле беларускіх легенд, вызначаецца супярэчлівасцю і крайняй неаднароднасцю. Гэтая неаднастайнасць дазваляе гаварыць пра падвойнасць жаночага вобразу ці нават два самастойныя вобразы. Першы з іх змяшчае ў сабе самыя розныя адмоўныя характарыстыкі жанчыны: яна надта цікаўная, скупая, неразумная, хцівая, здольная да здрады і да т.п. На ўзроўні ўнутрысямейных адносін праводзіцца думка, што сабака і той лепшы за жонку [3, *58*].

У легендах можна назіраць свайго роду перагортванне маральнай ацэнкі жанчыны і яе паводзін. Напрыклад, тое, што ў яе справы значна больш, чым у мужчыны, што яна працуе не ведаючы перадыху, ставіцца ёй ў віну. Сам Бог пракляў яе, каб яна ніколі не ўправілася [3, *103*]. Тое, што Бог больш спрыяльна ставіцца да мужчыны, чым да жанчыны, акцэнтуецца ў легендах даволі часта. Гэта натуральна, калі ўлічыць, што дадзены матыў знаходзіцца ў рэчышчы хрысціянскай тэалогіі: віна за першародны грэх, якая ляжыць перш за ўсё на жанчыне, пераносіцца тут у сацыяльныя каардынаты. Тая ж прычына ляжыць у аснове і залежнага становішча жанчыны ад мужчыны. Так заведзена ў пачатку часоў. Разгневаўся Бог на жанчыну, распавядае старазапаветны апокрыф, за тое, што яна паслухала змія, і сказаў ёй: «*Я памножу твой боль і твае пакуты; у пакутах ты будзеш нараджаць дзяцей, і ў свайго мужа будзеш знаходзіць ахову, і ён будзе тваім валадаром*» [1, *25*].

У беларускіх легендах гэты матыў набывае спецыфічнае ўвасабленне. У легендзе «Чаму Бог зрабіў мужыка старшым над жонкаю» распавядаецца: «*Была ў аднаго жонка вельмі ліхая: бала, прыйдзе з карчмы запіўшыся, гракане ў дзверы: «Адчыні!» Ён небарака, мусіць уставаць да і бардзей адчыняць. А як часам няхутка прачхнецца, так яна зараз за качаргу і чыста яго заб'е*». Убачылі гэта раз Хрыстос са святым Пятром і вырашылі, што нядобра, каб баба «*была вышэйша*» за мужчыну, але наадварот, «*і гэтак сталася*» [3, *102*].

Відавочна, што такі вобраз складваецца пры патрыярхальным пункце погляду на жанчыну, а легенды, паводле якіх ён вынікае, створаны хутчэй за ўсё фальклорным аўтарам-мужчынай. У той жа час з беларускіх легенд паўстае зусім іншы вобраз жанчыны: разумнай, кемлівай, якая дае мудрыя парады мужчыне або сваім розумам здзяйсняе тое, што не пад сілу нават многім мужчынам [3, *84*, *274*]; вобраз жанчыны-праведніцы [3, *398*]; жанчыны, вернай радзіме і каханню, для якой лепш смерць, чым ганьба і палон; жанчыны, якая здольна пастаяць за сябе, нават жанчыны-воіна. Жанчына валодае ўладай і сілай іншага кшталту: яна чараўніца, ведзьма, ёй падпарадкоўваюцца сілы прыроды, яна сама атаясамліваецца з таямнічымі сіламі. Вобразы небяспечных хвароб, прыродных духаў, дзён тыдня і свят, зачараваных скарбаў вельмі часта паўстаюць у беларускіх легендах у жаночым вобліку [3, *326*, *134*, *414*].

Мужчынскаму вобразу беларускіх легенд не ўласціва неаднароднасць і супярэчлівасць, якая характэрна для жаночага вобразу. У беларускіх легендах цяжка знайсці адмоўную характарыстыку мужчынскіх персанажаў, калі толькі гэта не вораг і не люты пан. Але ў дадзеным выпадку адмоўнымі рысамі героі легенд абавязаны сваёй сацыяльнай прыналежнасці, а не палавой. Паводле беларускіх легенд, мужчыны – мудрыя валадары [3, *233*], абаронцы роднай зямлі [3, *125*], кемлівыя [3, *227*], дужыя, рахманыя і, бясспрэчна, «разумнейшыя» за жанчыну нават тады, калі толькі дзякуючы мудрай парадзе жанчыны (маці, жонкі, каханай) герой становіцца сапраўдным героем, перамагае ворагаў і да т.п.

Такім чынам, спецыфіка фальклорнага аўтара, іманентнага мастацкаму тэксту, заключаецца ў тым, што яго палавая прыналежнасць вар'іруецца ў залежнасці ад кожнага канкрэтнага твора і выяўляецца шляхам комплекснага аналізу апошняга.

ЛІТАРАТУРА

1. Ветхозаветные апокрифы. Книга юбилеев. СПб., 2000.
2. *Гасанов И. Б.* Национальные стереотипы и "образ врага". М., 1994.
3. Легенды і паданні. Мн., 1983.
4. *Сінькова Л. Д.* Да праблемы кічавых уяўленняў пра беларускі нацыянальны характар // Славянскія літаратуры ў кантэксце сусветнай. Матэрыялы V Міжнар. навук. канф., прысвечанай 80-годдзю БДУ (Мінск, 16-18 кастрычніка 2001 г.). Ч. 1. Мн., 2001.

Аляксандра Саковіч

ВОБРАЗНАЯ СІСТЭМА ПРЫКАЗАК І ПРЫМАВАК ЯК ЭЛЕМЕНТ НАІЎНАЙ КАРЦІНЫ СВЕТУ (ЖАНОЧЫЯ І МУЖЧЫНСКІЯ ВОБРАЗЫ Ў БЕЛАРУСКІХ І СЕРБСКІХ ПАРЭМІЯХ)

Лінгвакультуралагічная каштоўнасць прыказак і прымавак агульнапрызананая. Гэтыя кароткія выказванні нясуць у сабе сведчанні пра нацыянальна-культурныя і нацыянальна-моўныя асаблівасці, культурныя прыярытэты, стэрэатыпы, менталітэт таго народа, які іх стварыў. Пры аналізе прыказкавага макратэксту магчыма вызначыць пэўныя заканамернасці вобразна-сэнсавай арганізацыі парэмій і зрабіць некаторыя высновы пра асаблівасці светапогляду таго ці іншага народу. Задача гэтай працы – апісаць і супаставіць стэрэатыпныя вобразы жанчыны і мужчыны ў беларускіх і сербскіх парэміях.

Прыказкі і прымаўкі, якія апісваюць адносіны паміж паламі, падзяляюцца на дзве вялікія групы. Адна частка парэмій дае агульную характарыстыку асоб мужчынскага ці (пераважна) жаночага полу, другая тычыцца шлюбных (а таксама – перад-, пасля- і пазашлюбных) адносінаў.

Агульная характарыстыка. Як у беларускіх, так і ў сербскіх парэміях мужчына робіцца цэнтрам ўвагі ў сувязі са сваім сацыяльным статусам (як муж, бацька, гаспадар, селянін, салдат і г.д.), як проста прадстаўнік мужчынскага полу цікавасці ён амаль не выклікае. Асобныя недахопы (*Наш Васіль да работы не сіл, а як клёцкі ў малаку – за трох павалаку*; *Цікавы, як Марцін да кавы*) уласцівыя не ўсім мужчынам, а толькі адзінкам (што ў дадзеных выпадках і падкрэсліваецца ўжываннем імёнаў). Зусім іншая справа – жанчына, дакладней – баба (слова *жанчына*, як і *мужчына*, увогуле не сустракаецца ў беларускай народнай афарыстыцы). У беларускім парэмійным фондзе мы знаходзім такія характарыстыкі жанчыны: дурная і неабачлівая (*У бабы валасы доўгія, а розум кароткі*; *Дурной бабе і галава мяшае*; *Не мела баба клопату, купіла парася*), залішне балбатлівая (*Карову б’юць за зык, а бабу за язык*; *Каню хваста не вяжы, а бабе праўды не кажы; Калі сказаў бабцы, то як усёй грамадцы*); капрызная і плаксівая (*Ні села, ні пала, захацела баба сала*; *Заяц уцякаць,а баба плакаць – заўсёды гатовы*); шалёная (*Баба і чорта звядзе*; *І жук, і жаба, і чорт, і баба*). Нарэшце, канстатацыя другасортнасці можа не падмацоўвацца ўказаннем на канкрэтныя недахопы: *Курыца не птушка, а баба не чалавек*; *Грошы не мякіна, баба не мужчына*.

У сербскіх прыказках сітуацыя прыкладна гэткая ж: *Жена ће само ону тајну сачувати коју не зна* ‘Жанчына толькі тую тайну зберажэ, якую не ведае’; *Гори је женски језик него турска сабља* ‘Горшы жаночы язык, чым

турэцкая шабля’; *Ђе ђаво не може што свршити, тамо бабу пошаље* ‘Дзе д’ябал не можа нічога зрабіць, туды пасылае бабу’; *Инат баби душу губи* ‘Упартасць бабе душу губіць’; *Силом баба у рај* ‘Нахабствам баба у рай’; *Не веруј жени ни кад је мртва* ‘Не вер жанчыне і калі яна мёртвая’; *Женској рђи границе нема* ‘Жаночай сапсаванасці няма межаў’ і, нарэшце, *Нема пакости над женском* ‘Няма горшага зла, чым жанчына’. Звяртае на сябе ўвагу тое, што ў сербскіх парэміях больш частым з’яўляецца не негатыўна маркіраванае *баба*, а нейтральнае *жена*. Акрамя таго, у сербскіх прыказках жанчына якая заўгодна – балбатлівая, ілжывая, упартая, нахабная, але не дурная. Разумная жанчына нават можа быць паднята да ўзроўню мужчын: *Добро је и паметну жену послушати* ‘Добра і разумную жанчыну паслухаць’; *Валај си и човек и жена* ‘Ты вартая і мужчыны, і жанчыны’. У сербскіх парэміях успамінаецца і пра мужчын, праўда, толькі для супрацьпастаўлення іх жанчынам: *У мушког је срамота под петом, у жене међу очима* ‘У мужчыны сорам пад пятой, у жанчыны паміж вачыма’; *Жене су да зборе а људи да творе* ‘Жанчыны – каб гаварыць, а мужчыны – каб рабіць’.

Матрыманіяльныя адносіны. Выбар партнёра. Мужчына выходзіць на першы план тады, калі пачынаецца размова пра шлюб. Часцей за ўсё менавіта да яго звяртаюцца парады наконт таго, як зрабіць правільны выбар. Зразумела, жонка павінна быць працавітай, гаспадарлівай і, пажадана, багатай: *Вазьмі сабе жонку хоць татарку, абы вяла ў хаце гаспадарку*; *Не глядзі на мяне, на фэст ідучы, а глядзі на мяне, лён tручы*; *Радљивој ђевојци убрзо сватови* ‘Да працавітай дзяўчыны хутка сваты’; *Бедная галава – ні дзяўчына, ні ўдава*; *Мираз девојку удаје* ‘Пасаг дзяўчыну замуж аддае’. Аднак багацце не кампенсуе недахопаў, толькі дзеля яго жаніцца непажадана: *Багацце нявесты на шчасце не пераробіш*; *Узех врага поред блага, благо пропаде, а враг остаде* ‘Узяў чорта разам з дабром, дабро прапала, а чорт застаўся’. Прыгажосць не вельмі важная і нават можа быць шкоднай: *Хто за жонку ўзяў харошую маладзіцу, той для вераб’ёў пасеяў пшаніцу*; *Боље је мало слијепа но премного лијепа* ‘Лепей падслепаватая, чым дужа прыгожая’.

Дзяўчына таксама можа паставіць да жаніха пэўныя патрабаванні, перш за ўсё, матэрыяльнага характару: *Нашто замуж пытаеш, калі хаты не маеш?*; *Оженио бих се и ја и Муја али немамо хлеба и вина* ‘Ажаніўся б і я, і Муя, але не маем хлеба і віна’; *Ко не купи мрвице, неће стећи ни пунице* ‘Хто не збірае крыхі, не будзе мець і цешчы’. Важнае значэнне мае узрост жаніха, і тут у беларусаў і сербаў назіраюцца пэўныя разыходжанні: згодна беларускай прыказцы, *Хоць хлеба ні куса, абы без вуса*, бо *Муж стары, а жонка маладая – то агонь ды вада*; *Ненадоўга стары жэніцца*; для сербскай дзяўчыны, наадварот, *Пођи за стара – пођи за цара, пођи за млада – пођи за врага* ‘Пойдзеш за старога – пойдзеш за цара, пойдзеш за маладога – пойдзеш за чорта’. У беларускіх прыказках увага звяртаецца і на

тое, ці блізка будзе жыць жанчына ад сваёй роднай хаты. Пры гэтым дзяўчыне хочацца застацца недалёка ад сваіх родных (*Хоць за Лыску, ды калі б быў блізка*; *Хоць за плута, абы тута*), што не супадае з пажаданнямі жаніха (*Хоць сава, абы з другога сяла*).

Але пытанне не толькі ў тым, з кім ажаніцца ці за каго пайсці замуж, але і ў тым, ці трэба гэта рабіць. Беларускія прыказкі могуць у гэтым сумнявацца (*Адзін Сцяпан – заўсёды пан, а калі і нястача – дзіця не плача*; *Адна галава – не бяда, а калі і бяда, то адна*; *Замуж пайсці – гора знаць: позна легчы, рана ўстаць*; *Ажаніцца – не напасць, каб жаніўшыся не прапасць*), але, нарэшце, прыходзяць да высновы аб тым, што шлюб – неабходнае зло: *Ажаніся – кепска, не жаніся – яшчэ горш*; *Горкая рэдзька, ды ядуць, кепска замужам, ды ідуць*. Асабліва важным лічыцца замужжа дзяўчыны: *Гора маё чубатае: ніхто мяне не сватае*; *Хоць за вала, абы дома не была*; *Хоць за казла, абы запаўзла*. Уступленне ў шлюб можа нават змяніць жыццё да лепшага (хаця часцей адбываецца наадварот): *Тады дзеўка стала пышна, як замуж выйшла*, але *Замуж ідзе – песні пяе, а выйшла – слёзкі лье*.

Сербскія парэміі яшчэ больш катэгарычныя, тут неабходнасць шлюбу нават не абмяркоўваецца, але падкрэсліваецца прывілеяванае становішча мужчыны: *Боље је да питају чија је ово невеста него чија је ово девојка* ‘Лепей, калі пытаюць, чыя гэта нявеста, а не чыя гэта дзяўчына’; *Девојка мала или велика, једнако јој се хоће сватова* ‘Дзяўчына малая ці вялікая, аднолькава ёй хочацца сватоў’; *Чоек није чоек докле га жена не крсти* ‘Мужчына – не мужчына, пакуль яго жонка не перахрысціць’; *Помози боже нежењеноме, а жењеном има ко* ‘Памажы бог нежанатаму, а жанатаму ёсць каму’; *Жени се кад хоћеш а удај се кад можеш* ‘Жаніся, калі хочаш, а замуж выходзь, калі можаш’.

Муж і жонка. У адрозненне ад жанчын ў цэлым, якія часцей за ўсё успрымаюцца мужчынскім светам як нейкае ірацыянальнае зло, свая жонка, а тым больш – маці, заслугоўваюць большай павагі. Маці можна дараваць нават тое, што яна – жанчына: *Жена је жена али је мајка мајка* ‘Жанчына – жанчына, але маці – маці’; *Материн благослов и божји свеједно су* ‘Матчына благаславенне роўнае божаму’. Жанчына гаспадарыць у хаце (*Не стоји кућа на земљи него на жени* ‘Не стаіць хата на зямлі, але на жанчыне’), ад яе залежыць дабрабыт сям’і (*Бацька памрэ, то палавіна сіраты, а як матка памрэ, то цэлая сірата*), але за межы хаты сфера яе дзейнасці выходзіць не павінна. Гаспадыня становіцца рабой сваёй гаспадаркі: *Для жонкі дарога адна, проста ад парога да коміна*; *Мужева је кућа свет, а женин свет је кућа* ‘Мужава хата – свет, а жончын свет – хата’; *Жена и пећка ваља увек да су код куће* ‘Жанчыне і печцы трэба заўсёды быць у хаце’. Больш таго, у беларускіх прыказках вартасць жанчыны як гаспадыні можа ставіцца ў залежнасць ад таго, які ў яе муж: *За добрым мужыком і свіння гаспадыня*; *Датуль пападзя княгіня, пакуль поп не згіне*;

За добрым мужыком трасе баба кумпяком, а за якім брыдам ходзіць грыбам.

І беларуская, і сербская парэміялогія прапануе даволі жорсткае абыходжанне з жонкай, скіраванае на выхаванне ў яе паслухмянасці: *Любі жонку, як душу, а калаці, як грушу*; *Жену и змију по глави удри* ‘Жонку і змяю па галаве удар’; *Бога и вола моли, а жену и коња удри* ‘Бога і вала прасі, а жонку і каня удар’; *Лакше је сачувати зеца у гори него жену у дому* ‘Лягчэй затрымаць зайца ў лесе, чым жонку ў хаце’. У беларускім прыказкавым фондзе можна сустрэць і адваротную, даволі экзатычную, з’яву: *Біла жонка мужыка, рукі закасаўшы, а ён ёй пакланіўся, шапачку зняўшы*.

Разам з тым у шэрагу парэмій канстатуецца, што муж і жонка прадстаўляюць сабой адзінае цэлае, яны падобны адзін да аднаго і павінны жыць ў згодзе: *Які Тамаш, такая і Тамашыха*; *Свака жена на свог мужа налик* ‘Кожная жонка да свайго мужа падобная’; *Жонка – не бот, не скінеш*; *Калі гаспадар з жонкаю сварыцца, тады ў гаршку трасца варыцца*.

Здрада мужа ці жонкі ацэньваюцца як вельмі верагодныя (Не вер каню, запрагаючы, а маладой жонцы, у дарогу выбіраючыся; У каханкі смаляныя лаўкі; Жену, пушку и коња може чоек показати, али у наруч не давати ‘Жонку, стрэльбу і каня можа чалавек паказаць, але ў рукі не даваць’), але толькі беларускія прыказкі папярэджваюць мужчыну пра рызыкоўнасць здрады (Чужая мяккая падушка на чужой пасцелі лысіну працярэбіць; Сам сябе загубіш, як чужую кабеціну прыгалубіш).

Удаўства. Страта мужа ці жонкі ацэньваецца ў прыказках неадназначна: для беларускай парэмікі важна тое, што ні ўдава, ні ўдавец не могуць належным чынам весці гаспадарку (*Жыццё ўдавінае – савінае*; *Удава – бедная галава*; *Удовіна і сякера не сячэ, і кабылка не вязе*; *Бяда дзеду без бабы, ядуць вошы ды скабы*), а ў сербскай падкрэсліваецца, што аўдавеўшая жанчына нарэшце робіцца вольнай, што вымушае яе задумвацца пра мэтазгоднасць паўторнага шлюбу (*Бунар вода свака грозњичава, удовица свака самовољна* ‘Калодзежная вада неспакойная, кожная ўдава свавольная’; *Удовица се и на коња пења а све вели нећу* ‘Удава і на каня садзіцца, а ўсё гаворыць, што не пойдзе’; *Удовица мужу нада и не нада* ‘Удава мужу спадзяецца і не спадзяецца’. Яшчэ больш аптымістычна ў сербскіх парэміях разглядаецца смерць жонкі: *Двапут је чоек у свом животу весео: кад се ожени и кад жену укопа* ‘Два разы чалавек у жыцці вясёлы: калі ажэніцца і калі жонку пахавае’; *Срећноме жене умиру а несрећноме кобиле цркавају* ‘У шчаслівага жонкі паміраюць, а ў няшчаснага кабылы здыхаюць’.

Цешча – зяць, свякроў – нявестка. Адно з найбольшых адрозненняў ў апісанні сямейных адносінаў паміж сербскімі і беларускімі парэміямі заключаецца ў ацэнцы статусу зяця. Беларускія прыказкі адлюстроўваюць не вельмі прыязнае стаўленне да гэтага сваяка: *І певень умее гонар паказваць, не толькі зяцёк*; *Пусці зяця кала чорта ў хаце*; *Зяць любіць узяць*.

А самае горшае, што можа здарыцца – стаць прымаком: *Доля прымацкая – сабацкая*; *Прымак – той жа парабак*; *Прымак пятнаццаць гадоў цешчынага ката на “вы” заве*. Становіцца зразумелым імкненне хлопца ажаніцца з дзяўчынай, радня якой жыве далёка, і не мець ніякіх дачыненняў з яе сям’ёй (*Вазьмі ўдавіно, бо ў яе адно*; *Са шваграм і на зайца не ідзі*). Для сербаў, наадварот, адносіны паміж зяцем і цешчай выглядаюць даволі ідылічнымі: *Ташта зету масло вари*; *Младом зету jаjа пеку* ‘Маладаму зяцю яешню пякуць’; *Пуница воли зета него сина* ‘Цешча больш любіць зяця, чым сына’. Верагодна, бацькі (у першую чаргу – маці, жанчына) імкнуцца аддзячыць зяцю за тое, што пазбавіў іх дачку ганьбы застацца ў дзеўках.

Доля нявесткі нялёгкая ўсюды, адзінае суцяшэнне – сённяшняя нявестка сама калі-небудзь стане гаспадыняй-свякроўкай: *Самая грубая дзяруга – у нявесткі*; *Датуль нявестка была міла, пакуль бруд з хаты насіла*; *Свака свекрва мрзи снаху* ‘Кожная свякроў ненавідзіць нявестку’; *Свекрва се не сећа да и она снаха била* ‘Свякроў не памятае, што сама нявесткай была’; *Не гневайся на свякроўку: сама будзеш свякроўкай*.

Вывады. У наіўнай карціне свету мужчына з’яўляецца пазітыўным героем, таму, як правіла, згадваецца ў парэміях толькі ў сувязі са сваім сацыяльным (напрыклад, шлюбным) статусам. Жанчыны атрымліваюць і агульную, негатыўную, характарыстыку, якая, аднак, у розных народаў можа мець свае асаблівасці. Так, напрыклад, для беларусаў адной з найбольш заўважных характарыстык з’яўляецца глупства, а для сербаў – хітрасць і ілжывасць жанчыны. Характэрна рэгулярнае параўнанне жанчыны з жывёламі (змяя, жаба, конь, заяц, сава) ці неадухаўлёнымі прадметамі (печ, стрэльба), што больш часта ў сербскай парэміцы.

Адносная вартасць жанчыны прызнаецца толькі тады, калі яна – жонка ці маці. Супярэчлівасць заўваг, якія тычацца жонкі, дазваляе гаварыць пра тое, што ў прыказкавым макратэксце адначасова фарміруюцца яе ідэальны і антыідэальны вобразы. Ідэальная жонка – працавітая, гаспадарлівая, паслухмяная і верная (менавіта для гэтага яе трэба біць); яе жыццё абмяжоўваецца клопатам пра сям’ю і хатнюю гаспадарку. Прыгажосць выглядае менш прывабнай за багацце і добры нораў. Для беларускага жаніха важнай з’яўляецца і магчымасць радзей сустракацца з роднымі будучай жонкі (адносіны паміж некроўнымі родзічамі, сваякамі, увогуле апісваюцца ў беларускіх парэміях як даволі варожыя).

Розніца паміж сербскім і беларускім наіўным светасузіраннем праяўляецца ў своеасаблівай ацэнцы такіх феноменаў, як жаніцьба і ўдаўство. Беларускія парэміі, прызнаючы, што шлюб можа быць няшчасным, падкрэсліваюць, тым не менш, неабходнасць жыцця ў згодзе і узаемазалежнасць мужа і жонкі, асуджаюць нявернасць і адзначаюць непаўнацэннасць ўдавы ці ўдаўца. У сербскіх прыказках мэтазгоднасць шлюбу не падлягае сумневу, аднак страта мужа ці жонкі выглядае як радасная падзея; вернасць у шлюбе павінна захоўваць толькі жонка.

Такім чынам, аналіз вобразнай сістэмы парэмій дазваляе зрабіць некаторыя высновы пра адметнасць наіўнай карціны свету ў цэлым, выдзяліць тыя сферы, з’явы і аспекты, якія з’яўляюцца найбольш важнымі для народнага светаўспрыняцця, а таксама адзначыць асаблівасці светаразумення розных народаў.

ЛІТАРАТУРА

1. Вукове народне пословице с регистром кључних речи. Београд, 1996.
2. *Лепешаў І. Я., Якалцевіч М. А.* Слоўнік беларускіх прыказак. Мн., 2002.
3. Прыказкі і прымаўкі: У дзвюх кнігах / Рэд. А. С. Фядосік. Мн., 1976.

Славяна Шамякина

СКАЗОЧНАЯ КАТЕГОРИЯ КРАСОТЫ В СВЕТЕ ДАННЫХ СОВРЕМЕННОЙ НАУКИ

Для большинства современных людей, как легко можно заметить, характерен следующий гендерный стереотип: практически всеми и повсеместно считается, что: а) женщины красивее мужчин; б) женщины обязаны уделять заботе о своей внешности как можно больше внимания, мужчинам же этого вовсе не нужно делать – можно ограничиться самым минимальным уходом. А хорошо выглядящего, заботящегося о своем внешнем облике мужчину общество часто склонно воспринимать негативно, даже наделять его различными отрицательными характеристиками, вроде: «эстет», «прилизанный», «красавчик» и т.п. Внимание мужчин к своему внешнему виду, уход за собой и даже сама мужская красота воспринимаются в современном обществе как некое негативное явление. Часто красивым мужчинам приписываются отрицательные душевные качества, вспомним, к примеру, высказывание М. Горького: «Чем более красив мужчина, тем менее он надежен как муж и отец». Многими людьми вообще отрицается существование мужской красоты как таковой.

Подобные установки прочно укоренились в обществе, активно пропагандируются современной культурой и СМИ. В бытовом общении мы частенько можем слышать что-нибудь вроде: «некрасивых женщин не бывает», а «если мужчина чуть симпатичнее гориллы – он уже красавец». Подобной точки зрения, похоже, придерживается большинство людей. Причем, как это ни странно, в первую очередь – женщины. Современные мужчины о своей внешности и уходе за ней предпочитают молчать и… не заботиться. И только в последние несколько лет в СМИ стали появляться некие намеки на красоту мужчин и сами красивые мужчины, начали заводиться разговоры о том, как этой красоты добиться. Заметим, что это совпало с общим подъемом интереса к «мужскому вопросу» и постановкой

проблемы «мужчин надо беречь». Нельзя не отметить, что у многих людей все вышеуказанное вызвало резко отрицательную реакцию и что большая часть общества по-прежнему к этому не прислушивается. Такова современная ситуация. Но задумаемся: является ли она естественной и правильной?

Известно, что в Древней Греции мужчины считались более красивыми, чем женщины. У многих народов (к примеру, у древних индийцев, египтян) мужчины заботились о своём внешнем облике по крайней мере не меньше, чем женщины. Много внимания уделяли древние люди и мужской моде. К примеру, у ацтеков мужская мода была даже более разнообразной и яркой, чем женская: большинство видов ювелирных украшений могли носить только мужчины, головные уборы были только у мужчин.

Но целью данной работы является следующее: на основе анализа белорусских волшебных сказок выяснить, какой была ситуация с представлениями о мужской красоте и заботой мужчин о своей внешности у древних славян.

На постановку подобного вопроса нас натолкнуло одно любопытное наблюдение. Дело в том, что в сказках о своей внешности и здоровье, судя по всему, заботятся только персонажи-мужчины. Это легко проследить по различным сказкам, в том числе и широко известным. Получить молодильные яблоки, чтобы вернуть себе молодость и красоту, хочет всегда царь-мужчина. Только в отношении мужчин используется такой хорошо известный как по народным сказкам, так и по сказке П. Ершова «Конёк-горбунок» способ придания красоты и молодости, как купание в ледяной и кипящей воде, кипящем молоке или только в молоке. В белорусских сказках, кроме мертвой и живой воды, сращивающей и воскрешающей тело, есть еще и прекрасная вода, которую используют после двух предыдущих, чтобы стать более красивыми. Ею в сказках тоже пользуются только мужчины или животные-самцы. Есть еще один интересный способ придания молодости – волшебный платок, утершись одним углом которого герой становится молодым, а утершись другим – старым (неограниченное количество раз). В сказке этот платок также использует исключительно мужской персонаж.

Итак, выясняется, что желание стать моложе и красивее свойственно в сказках мужчинам. И – что самое главное – они способны реализовать это желание на практике!

Теперь посмотрим, как в сказках обстоит дело с представлениями о мужской красоте в сравнении с женской. Можно было бы подумать, что женщинам в сказках не нужно совершенствовать свою внешность потому, что они и так красавицы. Но давайте получше изучим главных героев сказок. В волшебных сказках главным героем может быть как мужчина, так и женщина. Мужчина – крестьянин, солдат или царевич, который по какой-

либо причине отправляется из дома на подвиги и испытания, чтобы таким образом повысить свой статус. В большинстве сказок с главной героиней-женщиной она является падчерицей, которую хочет извести злая мачеха. Здесь девушка также проходит через испытания и повышает свой статус. Как герой-мужчина, так и женщина в сказках могут жениться и выйти замуж (но не обязательно). И герой, и героиня после пройденных испытаний могут стать красивее. Но в чём красивее? Сравним цитаты из сказок. В отношении героинь: «*З'явілася ж дадому разадзетая, уся красівая такая*» [14, *228*]; «*Едзець дзед, сядзіць дачка багата прыбрана*» [14, *234*]; «*Проста як пані якая, адзетая, абутая, красавіца – усё*» [14, *236*] (Подчеркнуто нами – *С. Ш.*). В отношении героев: «*...Іван пачаў распранацца...Ён пакупаўся ў малацэ і выйшаў з бака такім прыгожым, што ні ў казцы сказаць, ні пяром апісаць*» [13, *448*]; «*...ускачыў Тром сын як ада сна. І дужа красіў ён! Быў красіў, а тут такія красаты прыбыло, што божа!*» [13, *446*]; «*Іванька ўскочыў у кацёл, пакупаўся там і вылез. І то быў красіў, а то шчэ пакрасівеў*» [13, *441*]. Судя по этим цитатам, совершенно очевидно, что героиня кажется более красивой оттого, что одета в красивую одежду, в то время как герой становится красивее сам – физически, телом. Но это еще не все. Посмотрим, за кого, вследствие приобретения красоты, выходит замуж героиня, а на ком женится герой. У героини ситуация ближе к бытовой, она выходит замуж за обычного человека, из «своего» мира, просто богатого: «*Ну прыехаў адзін здалёку, пекны, багаты. За гэтага яна ўжо йдзець замуж*» [14, *236*]; «*А сваю дачку замуж выдаў за харошага хлопца*» [14, *237*]; «*Ажно ў купца гэтага быў сын. Панравілася гэтая дзевачка, яна была красівая. І пажаніліся яны*» [14, *245*]. Герой же, как правило, женится на сказочной царевне из тридесятого царства, т.е. из другого мира. Кроме того, часто в сказках специально указывается, что его жена – не человек, а некое волшебное существо. Она, например, превращается в голубку, или ее к герою с неба посылает сам Бог, или она волшебница, или дочь волшебника (какого-нибудь «цара Пабягая, дзеда Сівавая»), или морская царевна. Таким образом, женой героя становится не обычная женщина, а некое сверхъестественное существо (быть может, даже богиня?). А такие существа, не только по древним, но и по современным представлениям, – красивее, чем люди. Герой же, вследствие применения какого-либо из вышеуказанных способов, становится таким же красивым, как она: «*Вы бачыце, якая мая дачка прыгожая. А вы ж мурзатыя. Дык вось вам загадка: «у такім-та царстве ёсць два калодцы, дык хто той вадой памыецца, дык будзе прыгожы, як і дачка мая»... Іван узяў, памыўся гэтай вадой і стаў красавец*» [13, *73*]. То есть фактически в народных сказках заложено представление: если мужчина будет заботиться о своей внешности, он может стать равным по красоте сверхъестественным существам, даже богам. Это, кстати, неплохо согласуется с греческой мифологией, в которой есть множество примеров того, как боги забирали прекрасных юношей к

себе, делая их бессмертными и вечно молодыми. Аналогичных примеров для женщин в таком количестве не найти. Вспомним поведение Зевса: он использовал множество земных женщин для того, чтобы те родили героев, сразу же бросал бывших возлюбленных, в то время как прекрасного юношу Ганимеда он забрал на Олимп и сделал бессмертным. Примеров ещё масса: Титон у Эос, Эндимион у Селены, Адонис у Афродиты, Пелоп у Посейдона, Загрей и др.

Что касается сказочных мотивов о героинях, которые делаются более красивыми из-за одежды, и героях, преображающихся телесно, то любопытное соответствие им находим в современных исследованиях о психологии мужчин и женщин. Было установлено, что мужчины и женщины смотрятся в зеркало примерно с одинаковой частотой, но мужчины – чтобы полюбоваться собой, а женщины – чтобы проверить, хорошо ли на них сидит одежда, все ли в порядке с макияжем и т.п. Был проведен и такой эксперимент: «В одном из крупных универмагов Стокгольма группа шведских психологов установила большое зеркало и скрытую камеру. В течение одного дня в зеркало заглянуло 412 женщин, чтобы поправить прическу, и 778 мужчин, чтобы полюбоваться собственным отражением» [6, *246*]. Интересное несоответствие подсознания гендерным стереотипам, не правда ли?

Итак, в большинстве волшебных народных сказок, судя хотя бы по приведенным выше цитатам, заложено представление о том, что мужчины красивее женщин и забота о своей внешности дает у мужчин лучшие результаты. Возможно, в сказках заложен призыв к мужчинам заботиться о своей внешности. В начале работы мы отметили, что в современном обществе бытуют совершенно противоположные представления и мнения. Кто же объективно более прав – древние люди или современные?

* * *

> Назвать прекрасным
> низкорослый, узкоплечий,
> широкобедрый и коротконогий
> пол мог только отуманенный
> половым побуждением рассудок
> мужчин.
>
> А.Шопенгауэр.

Обратимся к данным биологии. В животном мире существует такое явление, как половой диморфизм, т.е. «различие по внешнему виду между самцами и самками» [4, *20*]. В соответствии с этим явлением «у большинства животных, рыб и птиц самые красивые особи – мужского пола. Петух и курица – пример напрашивается сам. В дикой природе выбирают самочки, а конкурирующие самцы предпринимают все, чтобы ей понравиться...» [3]. Примеров красоты и большей развитости мужских особей по сравнению с женскими в природе можно подобрать много: у

павлинов прекрасные птицы с радужным оперением и дивными хвостами, ставшие, видимо, прообразами сказочных жар-птиц, – только самцы. А самки павлинов – неуклюжие и невзрачные серо-коричневые птицы с коротким хвостом. У самцов оленей – ветвистые рога, у львов – роскошная грива, у самцов многих рыб и птиц – более яркая окраска и длинные хвосты и т.д.

Но для людей также характерен половой диморфизм. Кроме первичных и вторичных половых признаков, мужчины и женщины отличаются также строением скелета и жирового слоя, размерами некоторых внутренних органов. «Относительная длина торса женщин несколько больше мужского в сравнении с общим размером тела... Ноги и руки у женщин обычно короче, чем у мужчин... Любая женщина, которая хоть раз сидела на диете, знает, что в женском теле содержится больше жира, чем в мужском, причем это верно для любой части тела...» [11]. Но если отбросить стереотипы, различные для разных времён и народов, и сравнить людей с другими развитыми живыми существами, то получается, что объективно и у людей мужские особи красивее женских, что и для людей верно утверждение: «признак вида, по которому существует половой диморфизм, в целом эволюционирует в сторону самца» [10], т.е. в эволюционном отношении мужчины являются более прогрессивными существами, чем женщины, в том числе и в том, что касается внешнего облика. Приведем и такую цитату: «Всем известно, что простейшие живые организмы имеют только один пол – женский и рождают потомство «из самих себя». Так, амебы для этого просто делятся пополам, а от гидры отпочковывается ее детеныш. При этом потомки абсолютным образом похожи на своих родителей, и какие-либо новые признаки у них могут появиться только в результате мутаций под воздействием солнечной радиации, из-за чего эволюция этих видов животных идёт катастрофически медленно. Для ускорения процесса эволюции у более высокоразвитых организмов Природа создала второй пол – мужской, основная задача которого – вносить в будущее потомство разнообразие… Мужские организмы являются носителями красоты в природе, и их цель – создание разнообразия…» [15].

Для доказательства нашего тезиса не обязательно обращаться к сравнению с животными. Подтверждения можно найти в самой человеческой культуре и человеческой психологии. Вот что пишет по этому поводу известный антрополог и историк Л. С. Клейн: «Есть одно обстоятельство, которое побуждает некоторых теоретиков эстетики... вслед за Гёте считать, что мужские формы вообще красивее женских... особо красивыми нам представляются прогрессивные формы – формы, которыми успешные организмы отличаются от отсталых, консервативных. Эволюция позаботилась о том, чтобы такие формы вызывали дополнительную симпатию в популяции, в которой они выросли. А, как уже говорилось

выше, в эволюционном плане самцы обычно мобильнее самок, мужчины развитее женщин – эволюционные изменения происходят сначала у них. Так, для развития человека по сравнению с другими приматами характерна все увеличивающаяся разница между длиной нижних и верхних конечностей. Верхние становятся все короче относительно нижних, нижние – все длиннее. Нижние удлиняются и относительно туловища. Но по своим функциональным особенностям женщины не могут угнаться в этом за мужчинами. В среднем для женщины характерна меньшая относительная длина ног по сравнению с туловищем. Но эстетические критерии для ног вырабатываются на основе мужских пропорций – всем известно, что и среди девушек считаются красивейшими те, у которых «ноги начинаются от шеи 3. Не случайно женщины предпочитают обувь на высоких каблуках. Есть мнение, что античные скульпторы лепили ноги богинь не с женщин и девушек, а с юношей.

То же предпочтение критериев относится к формам рук. Женские руки в норме слегка изогнуты в локтях наружу – это видно, когда женщина, стоя, опирается ладонями вперед о стол. Мужские руки прямы в этих ситуациях. Эстетический канон избирает прямые руки» [7, *515–516*].

Следовательно, оказывается, что люди, даже ничего не знающие о физиологических нормах строения мужского и женского тела, часто неосознанно избирают в качестве идеала мужские параметры и переносят их на женщин. Так происходит даже в наше время: «Оказывается, красавицами все чаще считают женщин, пропорции которых приближаются к мужским. Так, в последние несколько лет у моделей вес, размер бюста и окружность бедер были значительно меньше, чем 50 лет назад. А талия и рост у нынешних красавиц больше» [1]. В прежние же времена – еще даже в XIX веке – заявления о большей красоте мужских пропорций делались осознанно. Так, к примеру, в середине XIX века «английский учёный Эдинвург построил канон пропорций человеческого тела на основе музыкального аккорда, причем интересно, что идеальное, с точки зрения этого канона, мужское тело оказалось, по его мнению, соответствующим мажорному аккорду, а женское – минорному» [2, *144*]. Еще раньше люди открыли так называемый закон «золотого сечения», или золотую пропорцию. Этот закон применяли еще античные скульпторы, и им очень интересовались художники эпохи Возрождения. И вот что оказывается: «Пропорции «золотого сечения» создают впечатление гармонии красоты… Измерения нескольких тысяч человеческих тел позволили обнаружить, что для взрослых мужчин это отношение равно 13/8 = 1,625, а для взрослых женщин оно составляет 8/5 = 1,6. Так что пропорции мужчин ближе к «золотому сечению», чем пропорции женщин» [8]; «Одним из признаков красоты человеческого тела является так называемое «золотое сечение», при котором пупок человека расположен точно посередине между макушкой головы и пятками. Все здоровые мужчины имеют «золотое сечение» с

рождения, а у подавляющего большинства женщин нижняя половина тела заметно короче верхней» [15].

Итак, исходя из данных биологии, антропологии, культурологии, психологии, можно заключить, что пропорции мужского тела являются более прогрессивными (а значит – и более красивыми), чем женские. По какой же причине стало считаться, что женщины красивее мужчин и почему им нужно больше заботиться о своей внешности, а мужчинам как будто бы это и не поможет? Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо учесть, почему в живой природе самцы красивее самок, зачем им это нужно? «Вместо того, чтобы слиться с окружающей средой, самцы украшают себя тем, что бросается в глаза. Однако Дарвин предположил, что эти мужские экстравагантности тоже являются козырем в конкурентной борьбе: только речь в ней идёт не о выживании, а о том, чтобы оттеснить соперников и, завоевав симпатии женского жюри, заняться продолжением рода» [12, *47*]. Ута Хеншель утверждает, что такие законы и подобное поведение характерны и для людей. Не правда ли, это неплохо согласуется со сказочной ситуацией: став красивее, герой действительно оттесняет соперников (скажем, старого царя) и окончательно завоевывает симпатии волшебной царевны. Почему же в современном мире все иначе? Получается так, что это произошло по двум причинам. Во-первых: «Как только мужчины захватили власть в природе, оказалось, что таким оружием, как внешняя привлекательность… можно спокойно пожертвовать. Мужская красота деликатно отступила на периферию, а вот женщине пришлось обзавестись новым оружием в острой конкурентной борьбе с себе подобными» [3]. Но одно это никак не может объяснить невнимание к мужской красоте – ведь патриархат существовал уже на протяжении нескольких тысяч лет, но в Античности, Средневековье, в эпоху Возрождения и даже в Новое время мужчины продолжали считаться, по крайней мере, такими же красивыми, как и женщины, а временами и более красивыми. По сути дела, ситуация с отрицанием мужской красоты сложилась и ярко проявилась лишь в XX веке. Для этого была еще одна причина – общая феминизация общества, стремление выдвинуть на первый план женщин. А. Н. Окара подчёркивает: «Подобная «гендерная инверсия», перевернутость мужского и женского поведения, измельчание мужчин – проблема не только украинская или общеславянская. Это одна из наиболее характерных тенденций современной эпохи, не случайно названной в индийской традиции именем черной богини смерти – Кали-Юга… Мужское начало десакрализуется и лишается своего онтологического и социального статуса, мужчины теряют свою субъектность, созданный по мужской модели мир переходит в управление к женщинам» [9]. В такой ситуации отрицается и обесценивается и мужская красота. В патриархальном же обществе – а именно в таком обществе складывались сюжеты и образы волшебных сказок – мужская красота ценилась, как и сама мужественность,

потому что, по подсчетам известного социолога Айры Рисса, «…там, где власть принадлежит мужчинам и где мужские половые роли являются более жесткими, ригидными, то есть там, где в цене мужественность, все мужское закономерно становится более эротически привлекательным не только для женщин, но и для самих мужчин» [5, *2*]. Нужно заметить, что мужчинам, конечно, ничего другого не остается, как считать женщин красивыми. Ведь если бы природа не заставляла их так считать, человечество бы вымерло! Разумно было бы, чтобы и женщины, в свою очередь, считали красивыми мужчин, особенно если учесть, что по биологическим данным те – более прогрессивные существа. Но, оказывается, женщины не способны самостоятельно придумать ничего кардинально нового, а всегда идут за мужчинами и перенимают (часто в извращенном виде) их точку зрения (ср. мнение К. Гуичи о том, что «женщины как бы перенимают точку зрения высокостатусной группы, т.е. мужчин» [6, *70*]). Аналогичным образом получается и в отношении красоты: женщины в большинстве своем считают красивыми себя, а не мужчин, или – по крайней мере – считают себя более красивыми. То есть: мужчины говорят женщинам, что они красивые, а те им безоговорочно верят! Но объективные данные демонстрируют обратное.

Говорят, что не одежда красит человека. Это не совсем верно. Одежда красит женщину. А мужчину красит забота о здоровье и внешней привлекательности тела. Тем более что такая забота действительно дает у мужчин лучшие результаты: известно, что у мужчин лучше кожа, им легче похудеть и накачать мышцы и т.п. И волшебные сказки демонстрируют в этом вопросе, как и во многих других, удивительную прозорливость. Это еще раз доказывает, что сказки – не глупые выдумки, а произведения, отражающие мудрость наших предков.

ЛИТЕРАТУРА

1. Армянское радио. Чего ждать (новости): 20.12.2002 // По материалам Internet: www.ara.com.ua
2. *Васютинский Н. А.* Золотая пропорция. М., 1990.
3. *Гладких Н*. Краткий курс истории красоты // По материалам Internet: www.boom.ru
4. Жизнь животных. В 7 т. Т. 6: Птицы // Под ред. В. Д.Ильичева, А. В. Михеева. М.,1986.
5. Издержки мужественности // Это. 1999. № 7 (7).
6. *Ильин Е. П.* Дифференциальная психофизиология мужчины и женщины. СПб., 2002.
7. *Клейн Л. С.* Другая любовь. СПб., 2000.
8. *Мурадова Р.* Обобщающий урок по теме «Золотое сечение» // По материалам Internet: www.vrn.fio.ru
9. *Окара А. Н.* Безхребетна Україна // По материалам Internet: www.phg.ru (официальный сайт «Философской газеты»).
10. *Полуконова Н. В.* Правило полового диморфизма и эволюция хирономид рода CHIRONOMUS(CHIRONOMIDAE DIPTERA) // По материалам Internet:

www.psn.ru (Совет молодых учёных Пущинского научного центра Российской академии наук).
11. *Рис С.* Анимация персонажей в 3D Studio Max // По материалам Internet:www.xdev.ru
12. *Хеншель У.* Почему мы друг другу (не) нравимся // GEO. 2001. № 2.
13. Чарадзейныя казкі: У 2 ч. Ч.1 // Пад рэд. В. К. Бандарчыка. Мн., 1973.
14. Чарадзейныя казкі: У 2 ч. Ч.2 // Пад рэд. В. К. Бандарчыка. Мн., 1978.
15. Эротика и одежда / Сост. Е. Мороз // По материалам Internet: www.hoodguy.narod.ru

Настасся Карыцкая

ГЕНДЭРНЫЯ СТЭРЭАТЫПЫ Ў БЕЛАРУСКІХ ПЕСНЯХ ПРА КАХАННЕ

Беларускія песні пра каханне з’яўляюцца адным з цікавейшых пластоў беларускай фальклорнай лірыкі, але іх даследванне вельмі часта зводзілася толькі да апісання мастацкіх якасцей. Цэласны аналіз песень пра каханне да сённяшняга часу так і не быў праведзены. У дадзенай рабоце мы паспрабуем разгледзіць адзін вельмі істотны, на наш погляд, аспект зместу беларускіх любоўных песень - адлюстраванне ў іх гендэрных адносін.

Гендэрны падыход да аналізу фальклорных тэкстаў дазваляе ўсвядоміць сюжэтныя сітуацыі і вобразы ў катэгорыях стабільнасці ці зменлівасці «мужчынскіх» і «жаночых» стэрэатыпаў. Звычайна фальклорны тэкст вызначаецца неадпаведнасцю аб’ёма інфармацыі, закладзенай у ім, і аб’ёма інфармацыі, выражанай вербальнымі сродкамі. Часам даследчык можа атрымаць з тэксту значна больш інфармацыі, чым меркаваў укласці ў яго калектыўны фальклорны аўтар, у прыватнасці інфармацыю пра самога аўтара, які неўсвядомлена перадае гендэрныя ўяўленні грамадства. Песні пра каханне з’яўляюцца цікавым матэрыялам для даследаванняў такога кшталту, бо іх асноўнымі персанажамі з’яўляюцца прадстаўнікі своеасаблівай узроставай группы: хлопцы і дзяўчыны, якія толькі ўступаюць у сферу адносін мужчына – жанчына, але падыходзяць да гэтага этапу ўжо з пэўным наборам уяўленняў пра сваю гендэрную ролю і наборам тыповых мадэляў паводзін з супрацьлеглым полам. Мэтай гэтай работы з’яўляецца выяўленне ў беларускіх песнях пра каханне вытокаў гендэрных стэрэатыпаў і іх уплыву на фарміраванне мадэляў паводзін хлопца і дзяўчыны.

Пад гендэрным стэрэатыпам мы разумеем уяўленні пра біялагічныя, псіхічныя, сацыяльныя адрозненні паміж мужчынай і жанчынай, якія існуюць і функцыянуюць у культуры на пэўным этапе развіцця соцыума. Гэта стандартызаваныя ўяўленні пра мадэлі паводзін і рысы характару, пра прадвызначанае месца мужчыны і жанчыны ў дадзенай культуры, пра сацыяльныя ролі і статусы, якія маюць мужчыны і жанчыны ў грамадстве. Гендэрныя стэрэатыпы з’яўляюцца адлюстраваннем глабальных

сацыяльных працэсаў і аказваюць значны ўплыў на сацыялізацыю асобы, бо пачынаюць засвойвацца і выконвацца асобай да ўзнікнення ў яе ўласных свядомых уяўленняў.

Стэрэатыпнасць, рэгламентаванасць паводзін хлопца і дзяўчыны назіраецца на ўсіх этапах адносін: ад першых сустрэч да іх завяршэння ці пераходу на якасна новы этап – стварэння сям'і. На этапе знаёмства і першапачатковага развіцця адносін хлопец нязменна выступае як актыўны бок: ён ініцыіруе знаёмства і далейшыя сустрэчы. Дзяўчына на гэтым этапе пасіўная. Асноўная прызначаная ёй роля – чакаць:

А калі той вечар
Ды павечарэе,
Калі маё сэрца
Ды й павесялее?
Калі мой міленькі,
Каго я чакаю,
Да мяне дахаты
Ціха завітае [2, *85*].

Паводзіны дзяўчыны карэнным чынам змяняюцца пры далейшым развіцці адносін. Дзяўчына прымае на сябе ролю іх захавальніцы. Дзеля гэтага яна здольная на любыя ахвяры:

-- Дзяўчынанька міла,
Што будзеш рабіці
На Ўкраіне далёкай?
-- Буду шыці, прасці,
Зялёнае жыта жаці,
Цябе верна кахаці.
-- Дзяўчынанька міла,
Што будзеш ты есці
На Ўкраіне далёкай?
-- Сухары з вадою,
Толькі б, сэрца, з табою
На Ўкраіне далёкай [2, *363*].

Хлопец жа нічым ахвяраваць не згодзен. Гэта ілюструе наступная песенная сітуацыя. Хлопец кліча дзяўчыну на размову, калі «*яшчэ куры не спалі, людзі не вячэралі*». Дзяўчына просіць пачакаць, пакуль яна згатуе вячэру для сваёй маці, на што хлопец адказвае:

-- Добра табе казаці,
У цёплай хаце седзячы,
А мне трудна, хлопцу малодому,
На марозе стоячы [2, *331*].

Чаму адбываюцца такія змены? Гэта можна растлумачыць псіхалагічнымі асаблівасцямі дзяўчыны: яна больш эмацыянальная, больш схільная да прывязаннасцяў, да стабільнасці стасункаў. Але справа не толькі

ў жаночай псіхалогіі. Тут «працуе» стэрэатып пра жаночую залежнасць ад мужчыны, аб спрадвечнай неабходнасці ахвяраваць сабой дзеля каханага.

Гэты міф пра залежнасць актыўна падтрымліваецца мужчынамі. Малады хлопец, які толькі ўступае ў сферу ўзаемаадносін мужчына-жанчына, ужо адчувае сваю ўладу над дзяўчынай, магчымасць кіраваць ёй:

-- Як жа тваёй быць –
Не ўмею рабіць:
Шыці, мыці, кросны ткаці,
Раненька ўставаці.
-- А ў мяне ёсць біч –
Навуча рабіць.
А белая бярозачка
Раненька ўзбудзіць [2, *63*].

Гендэрныя стэрэатыпы праяўляюць сябе і ў сітуацыі развітання. Ініцыятарам развітання могуць выступаць як хлопец, так і дзяўчына. Але прычыны, па якіх хлопец пакідае дзяўчыну, у песнях звычайна не адзначаны, а тыповая прычына, па якой дзяўчына пакідае хлопца, – яе выдаюць замуж за іншага. Такім чынам, хлопец больш вольны ў прыняцці рашэнняў, чым дзяўчына.

У беларускіх песнях пра каханне адлюстраваны не толькі стэрэатыпныя мадэлі паводзін хлопца і дзяўчыны, але і стэрэатыпная ацэнка гэтых паводзін грамадствам, якое значна больш патрабавальна ставіцца да паводзін дзяўчыны і дастаткова прыхільна ўспрымае ідэнтычныя паводзіны хлопца. Цнатлівасць дзяўчыны дастаткова жорстка кантралюецца, і дзяўчына, страціўшая яе, паспытае ўсеагульнае асуджэнне, у той час як хлопец значна больш вольны ў сэксуальнай сферы, прычым гэтую вольнасць дэкларуе:

-- Дзе ты ,сынку, валочышся,
Дзе ты ,сынку, ходзіш,
Скардзіліся малодачкі,
Што ты шкоду робіш.
-- Я буду хадзіці,
Шкоданьку рабіці,
Трэба было мяне, матка,
Сямі лет жаніці [2, *220*].

Пададзеныя вышэй прыклады дазваляюць сцвярджаць, што беларускія песні пра каханне ўтрымліваюць вялікую колькасць гендэрных стэрэатыпаў, якія існавалі ў грамадстве падчас іх стварэння. Разам з тым, паводле А.М. Андрэева, мастацкі тэкст – гэта не толькі сродак захавання, пазнання і перадачы інфармацыі, але і «своеасаблівы палігон для адпрацоўкі мадэляў паводзін, моцны спосаб уздзеяння на асобу з выкарыстаннем механізмаў, якія сама прырода стварыла і адшліфавала» [1, *18*]. Менавіта таму песні пра каханне з'яўляюцца не толькі ўтрымальнікам гендэрных стэрэатыпаў, але і

сродкам іх замацавання, перадачы з пакалення ў пакаленне. Паводле меркавання амерыканскага спецыяліста па пытаннях гендэрнай псіхалогіі Шон Берн, «асноўныя прычыны, праз якія асоба імкнецца адпавядаць гендэрным чаканням, – гэта нарматыўны і інфарматыўны ціск» [5, *56*]. Нарматыўны ціск заключаецца ў тым, што чалавек вымушаны прытрымлівацца пэўных сацыяльных нормаў, каб быць прынятым у грамадстве. Інфармацыйны ціск звязаны з тым, што, пашыраючы веды пра сябе і свет, імкнучыся зразумець, якой пазіцыі трэба прытрымлівацца ў тых ці іншых пытаннях, чалавек у большасці выпадкаў абапіраецца не на ўласны вопыт, а на інфармацыю, прапанаваную яму іншымі людзьмі. Беларускія песні пра каханне з'яўляюцца універсальным сродкам рэалізацыі абодвух гэтых тыпаў ціску, бо ў іх адлюстраваныя як тыповыя мадэлі «правільных» паводзін, так і сацыяльныя нормы, грамадскія чаканні, якія датычаць паводзін дзяўчыны і хлопца.

Такім чынам, у беларускіх песнях пра каханне скласіся традыцыйныя тыповыя вобразы хлопца і дзяўчыны, якія з'яўляюцца фальклорным выражэннем гендэрных стэрэатыпаў, характэрных для беларускай культуры. Гэтыя тыповыя вобразы служаць як сродкам пазнання і перадачы гендэрнай інфармацыі, так і сродкам замацавання у грамадстве стэрэатыпных мадэляў паводзін мужчыны і жанчыны.

ЛІТАРАТУРА

1. *Андреев А. Н.* Целостный анализ художественного произведения. М., 1995.
2. Беларускія песні пра каханне. Мн., 1984.
3. *Жилина И.* Гендерный подход к анализу художественного текста // Женщина. Образование. Демократия. Материалы 4-й международной междисциплинарной научно-практической конференции (7-8 декабря 2001г.). Мн., 2002.
4. *Коган И. Л.* Гендерная культурология. Мн., 2003.
5. *Шон Берн.* Гендерная психология. М., 2003.

Вольга Палукошка

САЦЫЯЛЬНА-ПСІХАЛАГІЧНЫЯ АСНОВЫ ВОБРАЗА СВЕКРЫВІ-МАЦІ Ў БЕЛАРУСКІХ СЯМЕЙНА-БЫТАВЫХ ПЕСНЯХ

Сямейна-бытавыя песні складаюць даволі шырокі пласт пазаабрадавай лірыкі. Некаторыя фальклярысты называюць іх «песнямі замужніцы», спасылаючыся на тое, што асноўная тэма гэтых твораў – жыццё замужняй жанчыны.

Змест сямейна-бытавых песень дае багата звестак для характарыстыкі беларускай ментальнасці, звычаёвага права, унутрысямейных адносін. Большасць гэтых песень грунтуецца на канфлікце паміж маладой

замужніцай і сям'ёй мужа. Маладая жанчына, прыйшоўшы ў новую сям'ю, пакутуе ад тыраніі свекрыві і свёкра; вельмі часта да ліку яе катаў далучаецца і муж-п'яніца.

І. К. Цішчанка выказаў думку, што «змест дарэвалюцыйнай лірычнай бытавой песні, яе вобразы абумоўлены сацыяльнымі ўмовамі, у якіх жылі шырокія працоўныя масы, дакладней – існуючым грамадскім ладам і патрыярхальным сямейным укладам» [5, *12*]. А жыццё замужняй жанчыны тлумачыцца бяспраўным становішчам беларускай сялянкі, якая не мела права выбіраць сабе мужа. На думку А. І. Гурскага, яе жыццё ў мінулым «было падпарадкавана строгім і жорсткім патрыярхальна-звычаёвым правілам: замуж трэба было ісці ў мужаву хату, <…> з яе ўнутрысямейнымі звычаямі і кансерватыўнымі ўстанаўленнямі, з поглядам на прызначэнне нявесткі ў хаце быць работніцай, прыслугай для ўсіх і кожнага» [2, *167*].

Такім чынам, канфлікт у сямейна-бытавых песнях разглядаецца толькі як сацыяльна-эканамічная з'ява і ігнаруецца як з'ява псіхалагічная. На наш погляд, пры аналізе сямейна-бытавых песень трэба ўлічваць яшчэ адну акалічнасць: асновай канфліктных стасункаў можа быць гендэрная ролевая ідэалогія, гэта значыць грамадскія суджэнні аб тым, якімі павінны быць ролі мужа, нявесткі, свёкра, свекрыві ў дадзенай культуры. Галоўным «ворагам» маладой жанчыны сямейна-бытавыя песні малююць пераважна свякроў, якая, зыходзячы з гендэрнай ролевай стратэгіі панавання старэйшай жанчыны, імкнецца уплываць на адносіны сына да жонкі. У гэтым выпадку агульнае тлумачэнне канфліктаў толькі «патрыярхальна-звычаёвым правілам» не ўлічвае гендэрна-псіхалагічную рэальнасць.

У многіх сямейна-бытавых песнях гераіня скардзіцца на сваю свякроў, на яе прыдзірлівае стаўленне, на тое, што яна набаўляе сына дрэнна адносіцца да жонкі (і, што самае дзіўнае, той у большасці выпадкаў слухаецца маці). Скаргі лірычнай гераіні на дрэнныя адносіны да яе ў сям'і мужа могуць быць перабольшаныя. Трапіўшы ў атмасферу чужой сям'і, жанчына праектуе асабістыя варожыя адносіны на іншых людзей, у прыватнасці, на свякроў, прыпісвае ім варожасць у адносінах да сябе і загадзя асуджае іх за гэта. Таму важнай адзнакай сямейна-бытавых песень можна лічыць гіпербалу як своеасаблівы гендэрны спосаб успрымання рэчаіснасці. Але адкуль бярэцца ў нявесткі негатыўнае стаўленне да амаль невядомых людзей? Адказ могуць падказаць вясельныя песні, у якіх маладая дзяўчына ўжо выказвае свае думкі аб тым, што ў чужой сям'і ёй будзе цяжка:

- *Ой, як, падружкі, смутнай не быць,*
Сваю мамулю цяжка забыць.
Свая мамуля рана не будзіць –
Свякроўка ўстане, пойдзе, абсудзіць:
«*Мая нявестка доўга спаць любіць*» [1, *421*].

Такім чынам, падчас вяселля канструіруюцца песенныя прароцтвы, якія потым самарэалізуюцца, бо чаканне дрэннага дэфармуе стаўленне бакоў адзін да аднаго, засцілае вочы. Атрымоўваецца, што маладая ўжо загадзя запраграміраваная на тое, што да яе будуць дрэнна адносіцца ў мужавай хаце, асабліва свякроў. Таму яна і кажа:

Мінаюць раскошы, сама бачу,
Не раз, не два па раскошы заплачу [1, *424*].

Але нельга лічыць жаночае праектаванне абсалютна беспадстаўнай фобіяй. Маладая жанчына прыходзіць у сям'ю, якая жыве па ўласных законах, сутыкаецца з людзьмі, якія арыентуюцца на пэўныя, выпрацаваныя часам нормы паводзінаў. Таму і не дзіўна, што нежаданне зразумець адзін аднаго ці боязь страціць свае пазіцыі ў сям'і прыводзяць да канфлікту, які і знаходзіць адлюстраванне ў песнях.

Праўда, маці мужа не заўсёды злая, жорсткая і бессардэчная, у некаторых выпадках яна становіцца на бок пакрыўджанай нявесткі ці зусім не прымае ўдзелу ў канфлікце. Зыходзячы з розных тыпаў паводзінаў, можна вылучыць тры псіхалагічныя тыпы маці мужа: аўтарытарны, памяркоўны, абыякавы.

Менавіта аўтарытарная маці з'яўляецца носьбітам гендэрнай ролевай ідэалогіі. Яна заўсёды імкнецца быць у цэнтры. У гэтага тыпу вельмі развіты інстынкт улады, які «патрабуе, каб Я пры любых абставінах заставалася «на вышыні», які б шлях – прамы ці абходны – ні вёў да гэтай мэты. Недатыкальнасць асобы ў любым выпадку павінна быць захавана. Любая, няхай нават уяўная, спроба навакольных хоць у нейкай ступені падпарадкаваць суб'екта сустракае, як казаў К. Г. Юнг, «мужны пратэст» [8, *70*]. Аўтарытарны тып востра ўспрымае прысутнасць нявесткі – чалавека, які можа аспрэчыць уладу над сынам. У сямейна-бытавых песнях такая свякроў найчасцей характарызуецца як «ліхая».

Прадстаўніцы аўтарытарнага тыпу дзейнічаюць па-рознаму: адны вельмі яскрава выяўляюць свае эмоцыі, іншыя – не. Таму дадзены тып можна падзяліць на два падтыпы: экстравертны і інтравертны [7].

У грамадстве, «на людзях», прадстаўніцы экстравертнага тыпу лічацца добрымі, спагадлівымі жанчынамі. Іх часта прыводзяць у прыклад, паважаюць, імі часта захапляюцца. Але ў дамашнім атачэнні выяўляюцца ўсе непрыемныя якасці характару. Грамадскі вобраз такой свекрыві і яе сямейна-бытавы партрэт не супадаюць, таму нявестка збянтэжана разважае:

Гаварылі людзі -
Свякроў добра будзе.
А мая свякроўка
Наравіста была [3, *107*].

Зброяй такой свекрыві бывае крык, лямант. Яна адчувае сваю ўладу тады, калі яе баяцца. Такі тып цалкам залежыць ад гендэрных традыцый, ён

іх вытворнае. Папракаючы нявестку, свякроў спасылаецца на тое, што ўсе ўжо працуюць, а тая спіць:

- Устань, нявестка, устань, нябога,
Бо ўжо суседзі таўкуць, мелюць,
А ў нас, нябога, не чуць нікога [3, *98*].

Часам адносіны свекрыві да нявесткі з'яўляюцца сродкам кампенсацыі за ўласнае становішча ў сям'і, характар якой перадаецца з дапамогай параўнання яе галоўных членаў:

Гэй, свякроўка ліхая,
Свёкар гаршэйшы [3, *289*].

Характар інтравертнай свекрыві разгадаць цяжка: знешне спакойная, але «яе жарсці і афекты вельмі моцныя» [5, *152*]. Кіраўнік па сваёй сутнасці, яна кіруе нябачна, асцярожна, яе паводзіны стрыманыя, але іх можна класіфікаваць як вербальную агрэсію. З якой спагадай яна занепакоена звяртаецца да сына:

- Як нядобра, мой сыночак,
Маладому не прыдаўшыся,
Стаіць жонка на вуліцы,
З харошым да й абняўшыся.

Словы маці правакуюць сына на ўваход ў гендэрную ролю:

Нагаечка драцяная
Срэбрам, злотам да й паліта,
Будзе табе, мая міла,
Штодзень шкура пабіта [3, *300*].

Маці інтравертнага тыпу ганьбіць нявестку не адкрыта, а прыхавана, ускосна. Размаўляючы з сынам, яна эгаістычна імкнецца паставіць яго перад выбарам і адказаць, каго ён больш любіць – маці ці жонку. Тут яе хвалюе не аб'ектыўнае, знешняе, а суб'ектыўнае, унутранае. Для самасцвярджэння ёй важна пачуць, што яе, маці, любяць больш. Фонам давяральнай размовы выступае ідэальны фальклорны локус – садочак. Як вядома, у фальклорнай паэтыцы сад (садочак) служыць сімвалам гармоніі, знакам здольнасці людзей дасягнуць узаемапаразумення. Семантычнай адзнакай песні з'яўляецца кантраст паміж традыцыйна гарманічным локусам і псіхалагічнай напружанасцю сітуацыі: маці прымушае сына зрабіць выбар, яе любоў у дадзеным выпадку эгаістычная, патрабавальная.

Трэба адзначыць, што сын аўтарытарнай маці цалкам залежыць ад яе, заўсёды прыслухоўваецца да яе слоў, падпарадкоўваецца яе загадам. Гэтым ён адрозніваецца ад прадстаўнікоў двух астатніх тыпаў: які слаба залежыць ад маці і які не залежыць ад яе.

Прадстаўніцамі тыпу памяркоўнай свекрыві з'яўляюцца пераважна інтравертныя жанчыны. Яны больш «здольны разумець і прызнаваць і чужое, не абрушваючыся на яго з ухваленнем ці ганьбаваннем» [7, *153*]. У

такім выпадку справядлівая іназіральная свякроў возьме бок нявесткі, якую не любіць яе сын. І сын адчувае пазіцыю маці:

Бяда малайцу, бяда,
Што нелюбая жана:
Ні яму з сабою браці,
Ні яму пакідаці…
Матуля журыць будзе,
Жана бедаваць будзе [3, *273*].

Менавіта такі тып свекрыві заслугоўвае параўнання з роднай маці замужніцы:

Мой свёкарка – як родны тaтачка,
А свякроўка – як родна мамачка [3, *328*].

Падставай для выдзялення тыпу абыякавай свекрыві служыць яе пазіцыя пасіўнай назіральніцы падзей, пры якіх яна толькі прысутнічае:

А свякруха вячэраньку варыць,
А свякратка дубінаньку парыць,
А міленькі дзяціну калыша:
- Люлі, люлі, малое дзіця, спаці!
Пашла маці да шынка гуляці.
- Вазьмі, сынку, парану дубінку
Да зажані з карчмы п'яную жынку [3, *113*].

Такім чынам, паводле сямейна-бытавых песень можна зрабіць выснову, што менавіта аўтарытарныя жанчыны былі носьбітамі гендэрнай ролевай ідэалогіі ў стасунках свекрыві і нявесткі. Яны выступалі транслятарамі гендэрна-спецыфічных форм паводзінаў, асновай якіх з'яўляўся сацыякультурны стэрэатып. Згодна з ім, жанчына ніжэйшага сямейнага статусу безумоўна павінна падпарадкавацца старэйшай у сям'і, цярпець яе абгаворы, не маючы права на пачуццё ўласнай годнасці і незалежную пазіцыю. Нягледзячы на тое, што матэрыяльны ўклад маладой працаздольнай нявесткі ў сям'ю быў вельмі значны, яе гендэрнае становішча ў патрыярхальным грамадстве было акрэслена раз і назаўсёды: гэта становішча маўклівай ахвяры.

З другога боку, трэба адзначыць, што абсалютнае дамінаванне ў сямейна-бытавых песнях аўтарытарнай свекрыві як мастацкага вобразу ў сваю чаргу замацоўвала ў свядомасці менавіта гэты тып, рэпрэзентавала, так бы мовіць, гендэрны стыль паводзінаў свекрыві, таму былыя нявесткі, калі яны пераходзілі ў ранг свекрыві, неўсвядомлена абіралі яго ў якасці нарматыўнага ўзору, падпарадкаваліся масавай свядомасці. Разбурэнню ўстойлівай мадэлі « свякроў скардзіцца на нявестку – нявестка скардзіцца на свякроў» не маглі спрыяць нешматлікія творы, дзе рэпрэзентавалася іншая маральная норма: свякроў атаясамлівалася з роднай маці нявесткі і, такім чынам, дэстэрэатыпізавалася яе гендэрная роля.

Розныя тыпы маці часта абумоўліваюць стаўленне да яе сына. «Для малога дзіцяці бацькі перш за ўсё з'яўляюцца адзіным аўтарытэтам і крыніцай усялякага даверу. Самае моцнае, з магчымымі негатыўнымі вынікамі, жаданне гэтага ўзросту – імкненне стаць такімі ж, як бацькі (адпаведна полу дзіцяці і аднаго з бацькоў)» [4, *135*]. З часам гэта жаданне знікае, але ж не бясследна. Сын усё ж такі капіруе, хоць і несвядома, бацькоўскія паводзіны, калі яго псіхатып падобны да бацькоўскага ці слабейшы за яго. Але яшчэ раней «дзеці абодвух палоў ажыццяўляюць першую ідэнтыфікацыю са сваёй маці і, застаючыся каля жанчын, засвойваюць больш зразумелыя ролі жанчын і стан жаноцкага, а не мужчынскія ролі і мужнасць» [6, *31*]. Таму станаўленне мужчыны больш цяжкае, чым жанчыны з-за тых зрухаў у ідэнтыфікацыі, якія павінен прайсці хлопчык для дасягнення ідэнтыфікацыі з бацькам, які амаль не ўдзельнічае ў выхаванні. Але атаясамліванне сябе з бацькам не заўсёды поўнае, як вынік выхавання і ўздзеяння маці – праявы жаноцкасці ў мужчын. К. Г. Юнгам гэта тлумачыцца тым, што чалавек складаецца з дзвюх частак – жаночай і мужчынскай. Але поўнай гармоніі паміж імі няма: адна палова бярэ верх над другой. У сувязі з гэтым мы выдзяляем тры тыпы паводзінаў сына: залежныя ад маці, слаба залежныя і незалежныя.

Залежны ад маці сын заўсёды слухаецца яе, не задумваючыся, падпарадкоўваецца яе словам, загадам. Менавіта гэты тып часцей за ўсё можа быць агрэсіўным ва ўласнай сям'і, выкарыстоўваць фізічную сілу ў адносінах да жонкі, калі яго падштурхне маці. Яму ўласцівы якасці, якія звычайна прыпісваюцца дзяўчыне: клапатлівасць, уважлівасць, паслухмянасць.

Ці не бог даў, у каго многа сыноў?
Сярод поля мамку пераймаюць…
… Палажыўшы, мамку накрываюць,
А накрыўшы, мамку пытаюць:
- Ці лёганька пасцель наша, мамка?
- Мякусенька пасцель ваша,
Толькі не мяккі вашай жаны словы.
Ідзі, сынок, у новую клетку,
Вазьмі са сценкі раменную плетку,
Вазьмі, сынок, жонку навучаці!
Ды ўзяў раменную плетку,
Ды ўзяў жа я жонку навучаці.
А дзякуй богу за маю натуру,
Што я сваёй жаны не калечыў –
Толькі сваю матухну пацешыў [   ].

Менавіта такі сын фігуруе ў песнях з цыкла «Размова сына з маці» і ў многіх іншых, гераіняй якіх з'яўляецца аўтарытарная маці. Атрымоўваецца, што маці выхоўвала сына так, як ёй хацелася. Свядома ці неўсвядомлена,

яна адмовілася ад укаранення ў свядомасць сына норм антыжаноцкасці, згодна з якімі мужчыне варта пазбягаць спецыфічных жаночых заняткаў, відаў дзейнасці і мадэлі паводзінаў.

Сын, слаба залежны ад маці, можна сказаць, імкнецца да гармоніі ў сабе і вакол сябе. І калі параўнаць сітуацыю «герой паміж маці і жонкай» з трохвугольнікам, то гэты трохвугольнік абавязкова будзе раўнабедраны. Такі мужчына не хоча пакрыўдзіць маці, але і не хоча быць прычынай жончыных пакут. Прадстаўнік гэтага тыпу спакойны, ураўнаважаны і мяккі. Часцей за ўсё ў песнях менавіта ён дапамагае жонцы справіцца па гаспадарцы, імкнецца спакойна пераканаць маці ў тым, што нявестка не такая ўжо дрэнная. І, што самае галоўнае, абараняючы жонку, тым самым не настроіць маці супраць нявесткі яшчэ больш:

- Ах, ты, маці мая, маці,
А за што жонку біці?
А к чаму яе ўчыці?
- Што абед не варыла,
Што пасцелькі не слала.
Як ўзяў сын плётку
А павёў жонку ў клеці,
Як стаў жонку біці,
Як стаў навучаці.
А не біў жа па плечыках,
А па голых сценачках [3, *115*].

Дадзены тэкст дае магчымасць параўнаць два тыпы: у аднолькавай сітуацыі і любові да маці вынік атрымоўваецца розны.

Трэба адзначыць, што песень, дзе прадстаўлены дадзены тып, у беларускім фальклоры няшмат. Магчыма, таму, што ён ўяўляе сабою дасканаласць, увасабленне ідэалаў не толькі маці, але і жонкі.

Тып, які не залежыць ад маці, неаднародны. Мы будзем разглядаць яго пераважна праз прызму адносінаў да сваёй маладой жонкі. У такім выпадку ў розных тэкстах выступае ці муж—тыран, ці муж—сябра.

- Чаго ж, чаго, мая дачка, плачаш?
Чаго ж, чаго, мая дарагая?
А ці ў цябе свякроўка ліхая?
А ці ў цябе свёкарка ліхенькі?
- Ой, няпраўду, татачка, гаворыш:
Мой свёкарка – як родны татачка,
А свякроўка – як родна мамачка.
- Чаго ж, мая дачка, плачаш?
Чаго ж, чаго, мая дарагая?
А ці ў цябе міленікі ліхенькі?
- Праўду, праўду, татачка, гаворыш:
Мой міленькі – як вецер ліхенькі.

Вот я яму кашулечку шыю,
А ён жа мне кулаком у шыю [3, *328*].

Дадзены ўрывак – яскравая ілюстрацыя да характарыстыкі мужа–тырана, які не мае ніякай чуласці ні да родных, ні да ўласнай жонкі. Вельмі часта ў спісе яго недахопаў- п’янства. Увогуле, такі тып ні ад каго не залежыць: ні ад маці, ні ад бацькі. Ён сам па сабе. У яго прадстаўнікоў часта назіраюцца рысы экстраверта. Часам яго «неўсвядомленая ўстаноўка характарызуецца грубым эгаізмам, што даходзіць да бессаромнасці і далёка адыходзіць за межы несур’ёзнага». Яго «маральныя законы дзейнасці супадаюць з адпаведнымі патрабаваннямі грамадства і адпаведна з агульнапрызнаным маральным поглядам» [7, *318*, *322*].

І, сапраўды, узнікае думка, што хоць дадзены тып знешне ні ад каго не залежыць, ён залежыць і падпарадкоўваецца правілам, што ўстанаўліваліся ў грамадстве. Здавалася б, незалежны чалавек сам можа дыктаваць правілы, а ён, як ніхто іншы, паддаецца ўздзеянню стэрэатыпаў, у тым ліку і гендэрных. Менавіта норма антыжаноцкасці прымушае мужчын гэтага тыпу пазбягаць заняткаў, якія звычайна лічацца жаночымі справамі . Гэтыя стэрэатыпы абуджаліся і выдзяляліся грамадствам, а значыць, і сям’ёй, з дзяцінства праз накіраванне паводзінаў дзіцяці на адпаведныя полу заняткі і падтрымку адпаведных гендэру паводзінаў. У хлопчыкаў падтрымлівалася агрэсіўнасць, жаданне спадзявацца на свае сілы, імкненне спаборнічаць і г.д.

Як было заўважана вышэй, вялікую ролю ў станаўленні гендэрных стэрэатыпаў у дзіцяці адыгрывае ў першую чаргу сям’я. І гэтую з’яву можна назіраць у тэкстах:

Мілы як п’е, так п’е
Прыдзе дамоў - як б’е, так б’е .
- Свякорка, татка, барані мяне!
Свёкарка ўсхапіўся, за нагаечку ўсхваціўся:
- Ой, бі, сынку, бі да й навучай,
На сваю старонку да й наварачай [3, *67*]

ці:

- А чаму, сынку, не п’еш,
А чаму жонкі не б’еш? [3, *115*].

Як процілегласць дадзенага тыпу выступае іншы, калі муж з’яўляецца абаронцам жонкі перад сям’ёй і яе сябрам. Можна сказаць, што гэты тып падобны да тыпу, які залежыць ад маці. Розніца паміж імі толькі ў аб’екце, на які накіравана любоў суб’екта. Калі ў першага аб’ектам з’яўляецца маці, то ў другога – жонка. Менавіта прадстаўнік гэтага тыпу ў многіх тэкстах выступае памочнікам жонкі ў працы, яе субяседнікам і тым чалавекам, якому можна расказать пра свае перажыванні. З-за жонкі ён часта ідзе на канфлікт не толькі з бацькам, а і з маці:

Ой, выйду я на сяло,
Нідзе агню не відно,

Толькі ў нас агонь гарыць,
Маці з сынам гаварыць:
- Трэба, сынку, жонку біць,
Трэба яе навучыць,
А то мушу разлучыць!
- Ідзі, маці, жабраваць,
А не будзеш разлучаць! [3, *113-114*].

Дадзены тып, як і тып, што залежыць ад маці, з'яўляецца парушальнікам нормаў антыжаноцкасці, а значыць, і гендэрных стэрэатыпаў. Але дзіўна тое, што ён не асуджаецца ў песнях. Хутчэй за ўсё гэта звязана з тым , што галоўнай гераіняй, аўтарам (калі можна гаварыць пра аўтарства народных твораў) і носьбітам сямейна-бытавых песень з'яўляецца маладая замужняя жанчына, якая не можа асуджаць паводзіны мужа ці асобнага чалавека за добрае стаўленне да яе. Калі самы першы тып ўяўляе сабой ідэал сына, то гэты – уяўны ідэал мужа.

У дадзенай рабоце на падставе гендэрна-псіхалагічнага аналізу сямейна-бытавых песень былі выдзелены адпаведныя тыпы маці (свекрыві) і сына (мужа). Мы паспрабавалі прасачыць ролю псіхалогіі асобы і ролю гендэрных стэрэатыпаў у паводзінах персанажаў. У выніку гэтага атрымалася, што гендэрныя устаноўкі фарміруюць ролі і паводзіны членаў сям'і, прычым характар стасункаў маці і сына абумоўлівае становішча маладой замужніцы ў няроднай сям'і. Такім чынам, сямейна-бытавыя песні не толькі ўтрымліваюць інфармацыю пра даўнейшы побыт, узаемаадносіны ў сям'і, яны таксама адлюстроўваюць стабільнасць у часе пэўных нормаў, характараў і тыпаў паводзінаў.

ЛІТАРАТУРА

1. Вяселле. Песні: У 6-ці кн. Кн. 3. / Склад. Л. А.Малаш. Мн., 1983.
2. *Гурскі А. І.* Пазаабрадавая паэзія / А. І.Гурскі, Г. А.Пятроўская, Л. М.Салавей. Навук. рэд. А. С.Фядосік. Мн., 2002.
3. Сямейна-бытавыя песні / Склад. І. К. Цішчанка. Мн., 1984.
4. *Фрейд З.* Художник и фантазирование: Пер. с нем. / Под ред. Р. Ф. Додельцева, К.М. Долгова. М., 1995.
5. *Цішчанка І. К.* Сямейна-бытавая лірыка // Сямейна-бытавыя песні / Склад. І.К.Цішчанка. Мн., 1984.
6. *Чодороу Н.* Воспроизводство материнства: психоанализ и социология пола // Антология гендерной теории. Мн., 2000.
7. *Юнг К. Г.* Психологические типы. М., 2001.
8. *Юнг К. Г.* Психология бессознательного. М., 1994.

Р А З Д З Е Л 6

ФАЛЬКЛОР І ПОСТФАЛЬКЛОРНЫЯ З’ЯВЫ

Алена Боганева

СУЧАСНАЕ БЫТАВАННЕ НАРОДНАЙ НЯКАЗКАВАЙ ПРОЗЫ: АСПЕКТЫ НАРАТЫВА І ДЫСКУРСА

Па выніках рэгіянальных даследаванняў фальклору апошніх гадоў можна сцвярджаць, што пласт няказкавай народнай прозы на Беларусі з’яўляецца жывой і актуальнай традыцыяй па сённяшні дзень, хоць рэпрадуктыўныя працэсы ў ёй пераважаюць над прадуктыўнымі. (Вывады пра сучаснае бытаванне жанраў зроблены на матэрыялах экспедыцыйных даследаванняў 1995-2003 гг. чатырох гісторыка-этнаграфічных рэгёнаў Беларусі — Паазер’я, Панямоння, Заходняга і Усходняга Палесся ў рамках навукова-даследчай тэмы лабараторыі традыцыйнага мастацтва БДІПК «Сучасны стан традыцыйнай мастацкай культуры беларусаў: даследаванне і практыка».)

Зразумела, фіксуемыя зараз творы тыражыруюць толькі рэшткі, «сколкі» ад таго масіву тэкстаў, які бытаваў у часы Е. Раманава, П. Шэйна, М. Нікіфароўскага, але і гэтыя «сколкі» выдатна выяўляюць жыццяздольнасць і глыбіню памяці культуры вуснага тыпу нават у нашу тэхнакратычную эпоху.

Творы народнай няказкавай прозы знаходзяцца на мяжы наратыва і дыскурса — структурна-семантычнай завершанасці і працэсуальнасці бытавога маўлення. Калі размясціць асноўныя няказкавыя жанры па ступені нарастання «дыскурсіўнасці», то гэты ланцужок будзе выглядаць наступным чынам: легенды — паданні — бывальшчыны — былічкі — вусны бытавы расказ. Зразумела, маецца пэўная ўмоўнасць такога размяшчэння, бо ў асобных выпадках у залежнасці ад майстэрства расказчыка, яго ўключанасці ў традыцыю і мэтаўстаноўкі вусны бытавы расказ можа вылучацца большай мастацкай завершанасцю, чым легенда. Разам з тым, легенда аб’ектыўна валодае значна большай самастойнасцю і незалежнасцю свайго існавання ў плыні традыцыі ад асобы інфарматара, бо легендарны сюжэт абавязкова ім засвоены ад некага, гэты сюжэт не звязаны з яго ўласным жыццём, адносіцца да далёкіх, няпэўных па сваей глыбіні часоў, «*калі шчэ Бог хадзіў па зямлі*», і вызначаецца, як правіла, інфармацыйна-дыдактычнай устаноўкай.

На сучасным этапе інфармацыйная функцыя легенд пацярпела трансфармацыю: яны, з пункту гледжання традыцыйнай свядомасці,

перасталі быць адзінай бясспрэчнай крыніцай тлумачэння свету: «*Ну да, старікі расказвалі, а ці праўда*»...[* 1]. Дыдактычная мэта засталася пры расказванні легенд дзецям. Напрыклад, легенда аб паходжанні бусла выклікае такую мараль: «*Бабця казала: «Не будзь цікавая! Бо будзеш, як бацян хадзіць, пабіраць усё». Баба была цікавая, так відзіш, цяпер пераваярнуў Бог у бацяна, і ходзя, сабірае і жаб, і ўсяго*» [* 2]. У гэтым варыянце легенды Бог у бусла ператварае не мужчыну, а жанчыну. Між іншым, тут жа тлумачыцца, чаму ў бусла чорна-белая афарбоўка: баба была ў чорнай спадніцы і белай сарочцы.

На сучасны момант легенды перайшлі ў пасіўны стан, але яны параўнальна лёгка актуалізуюцца ў памяці носьбітаў пры выкарыстанні спецыяльных методык: напрыклад, пры нагадванні сюжэтаў легенд, некаторых пачатковых формул, такіх як «*калі шчэ Бог хадзіў па зямле…*» [* 3]. Пры тым і цяпер носьбіты дакладна адрозніваюць легенды ад казак па апазіцыі рэальнае — выдуманае. На пытанне адносна легенд, ці не казкі гэта, інфарматары адказваюць: «*Якія ета казкі? Не… Проста перядают, радзіцелі ж перядают… Хадзіў <Бог>, а той толькі відзеў, хто дастойны Яму быў. І не каждый должан відзець*» [* 4]. «*Гэта на самам дзеле было, гаварілі*» [* 5].

Самую значную ў колькасных адносінах групу легенд, запісаных у апошняе дзесяцігоддзе, складаюць легенды этыялагічныя, у шырокім значэнні — аб паходжанні. Сярод іх найбольш шырока прадстаўлены апавяданні аб паходжанні птушак, жывёл, раслін, некаторых святочных атрыбутаў, сацыяльных устанаўленняў, асаблівасцей сямейных і грамадскіх адносін. Акрамя этыялагічных, вылучаюцца таксама групы духоўна-этычных, эсхаталагічных, касмаганічных легенд. Намі запісана ўсяго две адзінкі касмаганічных легенд, прытым адна з іх прадстаўляе сабой спалучэнне эсхаталагічных і касмаганічных матываў [* 6].

Найбольш папулярныя і шырока распаўсюджаныя этыялагічныя сюжэты — аб паходжанні бусла, зязюлі, свінні [* 7]; чаму асіна дрыжыць; чаму павука нельга забіваць; чаму ў коласа зерне толькі зверху; чаму жанчына заўсёды занятая (а мужык адносна яе вольны); чаму ў мужчын «адамаў яблык» на горле; чаму людзі не ведаюць часу сваёй смерці; чаму цыганам красці можна; хто гарэлку і грошы выдумаў; як Бог пары злучае і інш. Больш «рарытэтныя» сюжэты — аб паходжанні сузор'я Вялікая мядзведзіца; хто такія і адкуль пайшлі фараоны [* 8]; чаму змяя ног не мае; чаму камбала плоская і мае жоўты, «падпечаны» бок; чаму павук гарбаты; чаму конь увесь час працуе, а карова толькі пасецца ды жвачку жуе, і многія іншыя.

Значная частка легенд аб паходжанні звязана з народнай інтэрпрэтацыяй Свяшчэннай гісторыі (народна-апакрыфічныя). Яны складаюць па зместу як бы другую, паралельную кананічнай свяшчэнную гісторыю, якая напоўнена казачна-міфалагічнымі вобразамі. Увесь

адухоўлены свет тут удзельнічае ў Евангельскіх (або Ветхазапаветных) падзеях, і, у залежнасці ад абставін у час гэтых падзей, або асабістых паводзін, расліны, рыбы, птушкі, жывёлы назаўсёды набываюць асаблівасці сваёй канстытуцыі і знешняга выгляду. Пэўныя адносіны да іх людзей устанаўліваюцца з гэтага ж самага часу. Цікава, што гэтыя апакрыфічныя легенды не супярэчаць, з пункту гледжання саміх носьбітаў, іх хрысціянскаму светапогляду. Нярэдка выказваюцца меркаванні, што гісторыі пра павука, асіну, вераб’ёў, ластавак апісаны ў Бібліі або ў «святых кніжках».

На сённяшні дзень у рамках толькі вышэйпазначаных рэгіянальных даследаванняў на Беларусі зафіксавана каля 50 розных легендарных сюжэтаў (тэкстаў і варыянтаў значна больш), з іх амаль палова не сустракалася ў сучасных і дарэвалюцыйных публікацыях беларускага матэрыялу.

Былічкі і вусныя бытавыя расказы вызначаюцца актыўнасцю бытавання і па сённяшні дзень. З цягам часу былічкі мяняюць сваю вобразную сістэму, бо апошняя ў былічках звязана з актуалізацыяй тых ці іншых вераванняў. Калі, напрыклад, носьбіты традыцыі пакаленняў 30-х – 40-х гадоў нараджэння XX ст. не вераць у «духаў прыроды» — дамавікоў, русалак, лясуноў і іншых, адпаведна сярод гэтых пакаленняў не сустракаюцца ў актыўным абароце і расказы аб сустрэчах з гэтымі персанажамі. Але ў расказах носьбітаў больш старэйшых пакаленняў (прыкладна 1901 - 1917 гадоў нараджэння) адлюстраваны якасна іншы тып свядомасці. Тут мы маем справу з выразным міфапаэтычным успрыманнем свету, дзе звышнатуральныя істоты і «духі прыроды» сустракаюцца ледзь не на кожным кроку. З другога боку, успрыманне гэтых персанажаў былічак, па нашых назіраннях, з’яўляецца рэгіянальна абумоўленым. Так, напрыклад, на Падзвінні, Панямонні і Заходнім Палессі яны ў большасці выпадкаў лічацца нячыстай сілай [* 9], у той час як на Пасожжы і Цэнтральным і Усходнім Палессі духі прыроды адрозніваюцца ад нячыстай сілы.

Сёння найбольш пашыраныя тэмы былічак — пакаранне за работу ў святы, пра «заложных» нябожчыкаў, ведзьмакоў, заклятае золата, сустрэчы з нячыстай сілай.

Вусны бытавы расказ шчыльна «прывязаны» да асобы расказчыка і яго ўласнага жыцця або жыцця знаёмых яму людзей. Як бы па-майстэрску не прагучаў вусны бытавы расказ, ён амаль заўсёды сітуатыўны, яго выкананне выклікана тымі ці іншымі камунікатыўнымі абставінамі, якія дазволілі інфарматару «дарэчы» прыпомніць тую ці іншую падзею.

У адрозненне ад былічак тэмы і вобразы вусных бытавых расказаў не з’яўляюцца традыцыйнымі, бо кожны з іх адлюстроўвае канкрэтны выпадак канкрэтнага жыцця, але «калі гэтыя падзеі аказваюцца часткай звышзвычайных падзей з жыцця народа, можна гаварыць аб асаблівым тыпе

апавядання, што валодае жанравымі адзнакамі» [8, *91*] (як, напрыклад, мемараты аб Вялікай Айчыннай вайне).

У поле ўвагі фалькларыстыкі звычайна трапляюць сюжэтна аформленыя жанравыя тэксты. А што рабіць з гутаркамі, дыялогамі з носьбітамі традыцыі на тую ці іншую тэму? Пытанне, адказ, разважанне, меркаванне, параўнанне, ацэнка… Гэтыя няжанравыя ўтварэнні не ўпісваюцца ў традыцыйную парадыгму даследча-збіральніцкай работы, не заўсёды фіксуюца пры збіранні фальклору і потым не бяруцца ў разлік пры апісанні таго ці іншага артэфакта або тэксту народнай культуры ў светапоглядным аспекце. Даследчык звычайна робіць вывады, зыходзячы са сваёй уласнай інтэрпрэтацыі звычайна жанравага твора, пры гэтым не ўлічваецца, што даследчык і носьбіт успрымаюць адзін і той жа тэкст або фрагмент рэчаіснасці зусім па-рознаму, бо абапіраюцца на розныя дыскурсіўныя стратэгіі. Апошнія прадстаўляюць сабой розныя тыпы ўзаемадзеяння паміж інфармацыяй, якая заключана ў тэксце (фрагменце рэчаіснасці), і сістэмай ведаў таго, хто гэту інфармацыю ўспрымае [3], [4].

Адна з фундаментальных характарыстык дыскурса — абумоўленасць культурай [1], [2], [3], [4], і гэта абумоўленасць у даследчыка — прадстаўніка гарадской пісьмовай культуры і носьбіта вуснай традыцыі будзе па вызначэнню рознай. У сувязі з гэтым набывае вастрыню пытанне адэкватнасці апісання тэкстаў традыцыйнай культуры — адэкватнасці ёй самой. Інтэрпрэтацыя вучонага можа быць надзвычай дасціпнай, але на гэтым шляху існуе і рэальная небяспека такога прачытання, калі «на выхадзе» даследчык атрымлівае не закадзіраваныя сэнсы традыцыі, а сваю ўласную міфалогію.

У апошні час фалькларыстыка шмат займалася рэканструкцыяй архаічных светапоглядных структур, значэнняў і сэнсаў, якія можна выявіць праз фальклорны твор. Але нячаста звяртаецца ўвага на той светапогляд традыцыі, які зараз існуе фенаменальна. Сёння яшчэ маецца унікальная магчымасць пачуць жывы голас даследуемай культуры, яе ўласнае ўсведамленне пра свет і пра сябе. Дазваляе гэта зрабіць «жанр» як раз размоў, гутарак з носьбітамі традыцыі на тую ці іншую тэму, якая выводзіць на светапогляд або закранае мясцовыя вераванні. Тэматычныя гутаркі, дыялогі, што цалкам знаходзяцца ў плыні бытавога маўлення і не з'яўляюцца ні мастацкімі, ні сюжэтнымі творамі, мы вызначаем як «*вусны народны дыскурс*». У рэгіянальных анталогіях [* 10], пачынаючы з другога тома, у раздзеле народнай прозы вылучаюцца падраздзелы пад назвай «Вусны народны дыскурс. Выказванні светапогляду», дзе носьбіты традыцыі выказваюцца пра мінулае і сучаснае, узаемаадносіны людзей і мараль, веру і вераванні, жыццё на зямлі і жыццё пасля смерці.

Жывое выкладанне старажытных сюжэтаў жанравых тэкстаў таксама дыскурсіўна ў прынцыпе. Яно дэманструе некаторыя дамінанты

светаўспрымання сённяшніх носьбітаў традыцыі праз выказванні-каментарыі адносна расказаных тэкстаў.

Прывядзем толькі адзін прыклад. Сюжэт легенды пра тое, як Іуда на асіне задавіўся, выклікае наступны каментарый-разважанне: «*Ісус Хрыстос прасьціў ба б і гэтаму Скарыёту… а <ён> … удавіўся. <Прасціў бы нават Іудзе?> Ой, прасьціў ба б. Прасьціў. Ён усім прашчае. Есьлі мы будзем грашыць… і прад сьмерцю папросім Бога — Ён нам прасьціць. Толька нада папрасіць. Бог доўгацерпяліў і многаміласьціў. Што мы грашым! Мы дажа падумаем — і то нам грэх. Мы ж усе грэшныя на Сьвятой зямлі*» [* 11].

З гэтага каментарыя вынікае адразу некалькі важных момантаў светапогляднага плана, якія не дае сама народная легенда пра смерць Іуды. У корпусе легенд гэтага сюжэта акцэнтуецца ўвага не столькі на факце самагубства Іуды (замест Іуды ў даным сюжэце можа фігураваць нячысты), колькі на наступствах данага факта для дрэва: з тых пор яно лічыцца «нядобрым», «праклятым» і нават «чортавым»; яго ніколі не нясуць у дом у якасці траецкага «мая»; не выкарыстоўваюць для вырабу труны чалавека, які памёр «па-хрысціянску»; яно ўвесь час дрыжыць і «лапочэць»; яго выкарыстоўваюць ведзьмакі і знахары ў якасці чорнамагічнага лекавага сродку; асінавы кол убіваюць у магілу «заложнага» нябожчыка і да т.п.

Далучэнне сюжэта легенды пра асіну, што адмовілася па прычыне страху схаваць святое сямейства пры яго ўцёках у Егіпет (наступствы для дрэва тыя ж самыя), дазваляе выйсці на рэканструкцыю старажытных уяўленняў аб адухоўленасці навакольнага, у прыватнасці, расліннага свету, аб узаемасувязі ўсяго існага, калі прэцэдэнт пэўнай падзеі ўплывае на ўсё далейшае прычыннае існаванне істоты або рэчы, дазваляе зрабіць заключэнне аб канкрэтнасці фальклорнага мыслення і іншыя высновы падобнага плана.

«За кадрам» застаецца хрысціянскі кампанент светапогляду носьбіта. Выпускаючы з поля зроку гэты кампанент, даследчыку лёгка можна зрабіць вывад (што неадначасова і рабілася) пра «фармальнасць» хрысціянскай фабулы, глыбокія язычніцкія карані традыцыйнай культуры беларусаў, пра «нежыццяздольнасць» і «навязанасць» хрысціянскіх ідэй [5].

Між тым, прыведзены да тэксту каментарый робіць светапоглядную карціну значна больш аб'ёмнай і пераканаўчай. У прыватнасці, на гэтым фрагменце пацвярджаюцца вывады вядомага рускага філосафа Г. Фядотава, аднаго з нешматлікіх даследчыкаў народнай рэлігійнасці, які характарызуе народнае светаадчуванне як глыбока хрысціянскае, нягледзячы на рысы язычніцтва, яму ўласцівыя [7].

ЗАЎВАГІ

*1. Архіў БДІПК. Зап. у 1998 г. ад Марыі Канстанцінаўны Сафронавай, 1919 г. н., у в. Масканеняты Гарадоцкага раёна Віцебскай вобласці. Тут і далей у спасылках запісы зроблены А. М. Боганевай.

*2. Архіў БДІПК. Зап. ад Марыі Браніславаўны Макевіч, 1940 г. н., 7 кл. мясц., катал., у в. Быстрыца Астравецкага раёна Гродзенскай вобласці.
*3. Гл., напрыклад: Боганева А. М. Апытальнік па збору матэрыялаў па народнай прозе. Мн., 1998.
*4. Архіў БДІПК. Зап. у 1998 г. ад Анны Андрэеўны Казловай, 1901 г. н., у в. Андрэеўская Слабада Шумілінскага раёна Віцебскай вобласці.
*5. Архіў БДІПК. Зап. у 1998 г. ад Эміліі Паўлаўны Шчарбаковай, 1931 г. н., у г. п. Обаль Шумілінскага раёна Віцебскай вобласці.
*6. Прывядзём тэкст адной з такіх легенд. «*Пра гэта дзядзька расказваў. Гаворіць, сатваріўся свет. Васшуміць рака огненная, загудзіць Ангел, Архангел у залатую трубу. А тады васшуміт рака огненная ат Востоку і да Западу. І, гаворыць, канец сьвета быў ба. Вот цяпер жа ж тожа далжны знаць і па радзіва, і па целевізару, што двухтысячны год пройдзець, а тады апяць канец сьвету будзець, сколькі там гадоў пасля двухтысячнага года. Яшчо даўжон пад пісаніе, па-старіннаму…І загарітца і вада, і зямля, ўсё. У восем лакцей будзець гарець, как паставіш локаць. Усё выгаріць.*

А тада Адама і Еву напісаў Сьвятой Дух. Так і завялісь людзі, ета што мы жывём. А то некатарыя гаворачь з абезьян! Адам і Ева напісаны на пяску, падняліся людзі і пайшлі. І сколька лет жывём…». Архіў БДІПК. Зап. у 1998 г. ад Антона Андрэевіча Савельева, 1912 г. н., у в. Полькавічы Шумілінскага раёна Віцебскай вобласці.
*7. Легенды аб паходжанні жывёл і птушак ад людзей (а менавіта такімі з’яўляюцца папулярныя сюжэты пра бусла, зязюлю, свінню, мядзведзя), па меркаванні С.А. Токарава і М. Е.Меляцінскага, маюць глыбока архаічныя карані і вядомыя ледзь не ўсім народам зямлі [6, *11*].
*8. Фантастычныя істоты, нешта сярэдняе паміж русалкамі і сірэнамі. Легенда пра фараонаў і іх паходжанне ад часоў пераходу яўрэяў праз Чэрмнае мора была расказана ў 1998 г. А.А.Савельевым , 1912 г. н., з в. Полькавічы Шумілінскага раёна Віцебскай вобласці.
*9. Прывядзём характэрную размову збіральніка і інфарматара на Падзвінні «<А вот у вас вёска ў лесе стаіць. Не расказывалі ніколі пра лесуна, не пужалі дзяцей?> Ну, нешта ж пужалі, што прідаецца, што нельзя назад аглядывацца... <А што значыць «прідаецца»?> Ну, кажэцца. Кажэцца, што за табой гоніцца хто-та... <А не гаварылі, што то лесавік ці лясун водзіць?> Не, у нас іх называлі проста чэрці. <А пра лесуноў..> Так то ж чэрці. Вот чэрці водзюць ну каго: п’яных”. Архіў БДІПК. Зап. у 1998 г. ад Ніны Міхееўны Мандрык, 1927 г. н., у в. Вярэчча Гарадоцкага раёна Віцебскай вобласці .
*10. Маюцца на ўвазе анталогіі, якія выходзяць як вынік даследчага праекта «Сучасны стан традыцыйнай мастацкай культуры беларусаў». Першы том з гэтай серыі «Традыцыйная мастацкая культура беларусаў. Магілёўскае Падняпроўе» выйшаў у 2002 г.
*11. Архіў БДІПК. Зап. у 2002 г. ад Казакевіч Валянціны Андрэеўны, 1925 г. н., мясц., правасл., 4 кл., на х. Дракі (у некалькіх км. ад в. Каты) Смаргонскага раёна Гродзенскай вобласці.

ЛІТАРАТУРА

1. *Арутюнова Н. Д.* Дискурс // Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990.
2. Дискурс. Материалы к словарю // Методология исследований политического дискурса. Вып. 2. Мн., 2000.
3. *Дымарский М. Я.* Текст — дискурс — художественный текст // Проблемы текстообразования и художественный текст. СПБ, 1999. С. 35-36.

4. *Ильин И. П.* Дискурс // Современное зарубежное литературоведение: Энциклопедический словарь. М., 1996.
5. *Лобач У.* Паганства і хрысціянства: беларускі выпадак // Крыўя. Мн., 1994.
6. *Токарев С. А., Мелетинский М. Е.* Мифология // Мифы народов мира: Энциклопедический словарь. В 2-х т. Т. 1. М., 1991.
7. *Федотов Г.* Стихи духовные. Русская народная вера по духовным стихам. М., 1991.
8. *Чередникова М. П.* Типология повествовательной структуры в меморатах о Великой Отечественной войне // Сказка и несказочная проза. М., 1992.

Валянціна Гарністава

ТРАНСФАРМАЦЫЯ ФАЛЬКЛОРНЫХ ТРАДЫЦЫЙ У КАНТЭКСЦЕ ПОСТМАДЭРНІСЦКАЙ РЭАЛЬНАСЦІ

Фальклор – з'ява надзвычай шматгранная і рознабаковая: ён «абслугоўвае» нават у наш час амаль што ўсе сферы жыцця грамадства, прадстаўленыя самымі разнастайнымі формамі – ад змястоўнай і аб'ёмістай легенды або падання да звышінфарматыўнага і звышсціслага выслоўя.

Фальклор – гэта багаты і вельмі адметны матэрыял, які шырока выкарыстоўваюць і мастакі, і кампазітары, і пісьменнікі. Выкарыстанне фальклорных элементаў у творах – традыцыя вельмі даўняя. Ужыванне розных па велічыні фальклорных адзінак непазбежна вядзе да адрознення іх функцый у тэксце. Так, мы можам сустрэць, напрыклад, легенды ў апрацоўцы аўтараў з мэтай зацікавіць сучасных ім чытачоў (як у А.Міцкевіча і М. Багдановіча) ці легенды, уключаныя ў кантэкст твора як дадатковы сюжэтны элемент ці сімвал. У сваю чаргу, выслоўі ўжываюцца часцей за ўсё ў якасці сродку мастацка-стылістычнай выразнасці.

Элементы фальклору так ці інакш перад тым, як трапіць у літаратурна-мастацкі кантэкст, падвяргаюцца аўтарскай інтэрпрэтацыі, трансфармуюцца ягонай свядомасцю, светаўспрыманнем, чалавечым і мастацкім вопытам.

І паколькі нам выпала жыць у эпоху постмадэрнізму, то, вядома, павышаную цікавасць выклікаюць постмадэрнісцкія творы – складаныя, як гатычныя храмы (па сваёй архітэктоніцы, вядома). Зазначым, што адной з вызначальных рыс постмадэрнізму з'яуляецца фрагментарнасць, калаж.У склад аўтарскага калажу могуць уваходзіць як цытаты – адкрытыя ці прыхаваныя – з літаратурных крыніц, так і фальклорныя адзінкі. Спектр іх функцый у тэксце надзвычай шырокі, разабрацца ў якім дапаможа тэкставы матэрыял.

Аўтар абранага намі рамана ніколі не быў семіётыкам або тэарэтыкам постмадэрнізму. Ён быў проста таленавітым пісьменнікам і інтуітыўна адчуваў патрабаванні эпохі.

Раман У. Караткевіча «Хрыстос прызямліўся ў Гародні» (1966) здзіўляе як колькасцю і шырокай геаграфіяй цытавання і алюзій, так і своеасаблівым, непаўторным гумарам. Дасціпны народны – раблезіянскі –

гумар ідзе поруч з тонкай шляхетнай іроніяй і сатырай. Вялікую ролю ў фарміраванні «караткевічаўскага смеху» (азначэнне А.Сцяпанавай) адыгрывае веданне аўтарам народнай творчасці і актыўнае ўпляценне яе ў тканіну твора : «*… Калі яны ўздыхнулі, дзве невялікія істоты… выляцелі ў іх з ратоў. Былі яны, як малюнкі «душы» на некаторых іконах… Хто ніколі не бачыў такіх ікон – хай паедзе у Кіеў і там агледзіць ікону аб блуканні па пакутах душы святой… а халера яго ведае, якой святой, забыўся… Вось душу вядуць за ручку па пекле. Вось д'яблы смажаць кагосьці… Вось вісяць грэшнікі, падвешаныя менавіта за тыя часткі цела, якімі грашылі пры жыцці… хабарнікі за рукі, паклёпнікі за язык… ну, і гэтак далей…*

Былі яны зусім голыя, як Ева у касцюме Адама, сабою цёмныя, з «зубкамі, як часнык» і «хвосьцікам, як памялцо», па словах неўміручай народнай песні пра смерць карчмара Лейбы… » [2 , *22*].

У прыведзеным урыўку фальклорныя элементы з'яўляюцца поліфункцыянальнымі : напрыклад, «*грэшнікі, падвешаныя за тыя часткі цела, якімі грашылі пры жыцці*» , першапачаткова фальклорны (на гэта ўказвае трапны аўтарскі эўфемізм «*ну, і гэтак далей*») і, разам з тым, вандроўны матыў (нешта падобнае мы можам сустрэць і ў італьянскай літаратуры – «Боская камедыя» Дантэ і «Дэкамерон» Дж. Бакача) у дадзеным кантэксце («*блуканне па пакутах душы святой*») адсылае нас да літаратурнай першакрыніцы – «Хаджэнне Багародзіцы па пакутах », і, такім чынам, перад намі – фрагмент аўтарскага калажу, ключ да новых інтэрпрэтацый.

Што тычыцца «народнай песні пра смерць карчмара Лейбы», то можна было б паставіць пад сумненне сам факт яе існавання, калі б не адмысловае веданне У. Караткевічам народнай творчасці. Гэта дае падставу меркаваць, што такая песня сапраўды існавала. У дачыненні да фальклорных элементаў «*зубкі, як часнык*» і «*хвосьцік, як памялцо*» можна сказаць тое, што ў беларускай фальклорнай традыцыі параўнанне з часнаком расцэньвалася як пазітыўнае (у дадзеным кантэксце — «учэпістыя»).

Больш дробныя фальклорныя адзінкі (выслоўі) таксама маюць некалькі функцый у тэксце. Напрыклад, выслоўе «*халера яго ведае*» ў тэксце звязана са словам «святая». Спрацоўвае яшчэ адзін з вызначальных прынцыпаў постмадэрнізму – сумяшчэнне несумяшчальнага, і, разам з тым, ужыванне такога кшталту выслоўя адным штрыхом акрэслівае асобу апавядальніка – хутчэй за ўсё, простага селяніна, бо, паводле слоў вядомага семіётыка У. Эка, кожны з персанажаў павінен мець права сказаць тое ці іншае слова ў тэксце.

Разам жа каляровая мазаіка вобразаў скаладаецца ў іранічны партрэт кардынала Лотра і біскупа Камара.

Фальклорныя традыцыі ў рамане У. Караткевіча задзейнічаны ва ўсіх постмадэрнісцкіх прыёмах. Побач з калажам вельмі шырока ў рамане прадстаўлены прынцып карнавалізацыі. Пра яго М. Бахцін пісаў:

«Карнавал – гэта жыццё народа, арганізаванае на аснове смеху. Карнавал не ведае падзелу на выканаўцаў і гледачоў. Ён не ведае рампы» [1, *12*]. «Менавіта логікай карнавальнага «свету наадварот» абумоўлены непаўторны караткевічаўскі смех, які адначасова сцвярджае і адмаўляе», слушна зазначае Алена Сцяпанава [3, *61*].

Прыкладаў выкарыстання прыёму карнавалізацыі ў рамане шмат, самы яскравы з якіх – суд над мышамі. Сярод больш дробных, на ўзроўні аднаго сказа, найбольш яркім нам падаецца наступны: «*…Над дзвярыма рыбных радоў – рыба - кіт глытае Іёну. Над хлебнымі радамі волат – хлебаед жарэ каравай велічынёй з царкву…*» [2, *27*]. Тут, побач з выключна народнай адзінкай «*волат–хлебаед жарэ каравай велічынёй з царкву*», назіраецца прафанацыя вядомага біблейскага сюжэта.

Гаварыць пра ўжыванне фальклорных традыцый у рамане У.Караткевіча «Хрыстос прызямліўся ў Гародні» і прыводзіць прыклады можна доўга. Гэта, зрэшты, тэма асобнага вялікага даследавання.

ЛІТАРАТУРА

1. *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1989.
2. *Караткевіч У. С.* Хрыстос прызямліўся ў Гародні. Мн., 1990.
3. Уладзімір Караткевіч і яго творчасць у еўрапейскім культурным кантэксце. Мн., 2000.

Ольга Горицкая

ПОСТФОЛЬКЛОРНЫЕ ПАРЕМИИ

Современный городской фольклор представляет собой особую сферу народного творчества, обозначаемую термином «постфольклор». На данном этапе развития фольклора стала возможной письменная форма бытования текстов, деформировалось представление о коллективном авторстве и — самое главное — изменились эстетические каноны создания текста. Комплекс этих инноваций позволяет говорить о смене эстетической парадигмы, происходящей в фольклоре не в первый раз.

Ю. М. Лотман отмечает, «что смена культур (в частности, в эпохи социальных катаклизмов) сопровождается обычно резким повышением семиотичности произведения <…> причем и борьба со старыми ритуалами может принимать сугубо ритуализованный характер» [4, *327*]. Показательным в этой связи является то, что сегодня одним из наиболее продуктивных жанров городского фольклора являются паремии, основанные на трансформации классических пословиц и поговорок, а также иных

прецедентных текстов. Вслед за Ю. Н. Карауловым под прецедентными мы понимаем тексты, «(1) значимые для той или иной личности в познавательном и эмоциональном отношениях, (2) имеющие сверхличностный характер, т.е. хорошо известные и широкому окружению данной личности, включая её предшественников и современников» [2, *216*].

Тот факт, что в качестве «субстрата» современной афористики выступают тексты, известные всему коллективу и семиотически значимые для него, связан с такой характеристикой фольклора, как народность. К.А. Богданов отмечает, что в современном обществе прецедентные тексты – это «фундамент коллективного дискурса, условие идеологического взаимопонимания и критерий социальной идентификации» [1].

В ходе анализа материала нами отмечен значительный количественный перевес выражений, апеллирующих к классическим паремиям. Это не случайно, ведь современная афористика является непосредственным преемником прагматических задач пословиц и поговорок. Например:

Не откладывай на завтра то, чего можно не делать послезавтра. (Не откладывай на завтра то, что можно сделать сегодня.)

Семь раз отпей, один раз отъешь. (Семь раз отмерь, один отрежь.)

Являясь маркерами ситуаций или отношений между реалиями, они, как замечает Л. Б. Савенкова, «привлекают говорящих своей семантической ёмкостью и способностью к употреблению в различных речевых ситуациях и с разными речевыми целями» [5]. Перерабатывается то, что легче и органичнее войдёт в новый текст, при этом сохранив очевидную связь с источником. А пословицы и поговорки, будучи в значительной мере языковым явлением, известны почти всем носителям языка. По мнению Х. Вальтера и В. Мокиенко, современное «”паремиотворчество” также отражает факт высокого прагматического рейтинга пословиц и поговорок, сознательного или неосознанного их восприятия как эффективного средства воздействия на слушателя или читателя» [6, *6*].

Паремии, основанные на игре с прецедентными текстами, – жанр чрезвычайно популярный и продуктивный. Приведём примеры обыгрывания латинских афоризмов:

Человеку свойственно ошибаться, и он пользуется этим свойством часто и с удовольствием. (Errare humanum est – человеку свойственно ошибаться.)

Жизнь коротка - потерпи немного. (Ars longa, vita brevis – искусство вечно, жизнь коротка.)

В Интернете существуют десятки сайтов со сборниками таких пословиц и поговорок. Начинают выходить и печатные словари, к примеру, Wörterbuch russischer Anti-Sprichwörter [6].

Какие черты фольклора как вида искусства сделали возможным появление подобных игровых паремий? И почему именно сегодня этот жанр стал таким популярным?

С одной стороны, кажется заманчивым связать появление паремий-переделок с такой чертой традиционнофольклорной поэтики, как повторяемость. Она, как известно, проявляется как на формальном уровне организации текста (композиционные и лексические повторы, образные и синтаксические параллелизмы), так и на содержательном (сюжетные трафареты, идейные стереотипы). Природа системных повторов связана с традиционностью как конституирующей чертой фольклора. При создании фольклорного текста народному сознанию непременно надо на что-то опереться, а так как единой традиции в современной городской культуре не существует, то именно прецедентные тексты играют её роль.

Такая особенность постфольклора, как тесная связь с литературой, также не всё объясняет. Ведь и в рамках традиционного фольклора происходила переработка литературных сюжетов, достаточно вспомнить легенды, в которых действовали библейские персонажи. Цель классического фольклора – максимально ассимилировать заимствования, а в постфольклорных текстах мы сталкиваемся с акцентированием источников цитации. На эту черту постфольклорных паремий указывают Х. Вальтер и В. Мокиенко: «Собственно говоря, «эффект узнавания» любой трансформы пословицы – необходимое условие её популярности и функционирования. Как бы ни изменялись пословицы любителями острого словца, они должны быть узнаны, чтобы высечь искру иронии или юмора между полюсами традиционного и креативного, нового» [6, *11*].

Фольклор, как новый, так и традиционный, существует в тесной связи с коммуникативным актом. Исследователями констатируется, что сегодня из практики устной коммуникации уходят развёрнутые нарративы, а целостные повествования уступают место текстам-сигналам, которые, по мнению К. А. Богданова, «не столько передают информацию, сколько указывают на нее и ее источник» [1]. Причины подобной «минимализации» текста диктуются, с одной стороны, многообразием и конкуренцией информационных каналов, а с другой – аксиологией современной культуры, для которой приоритетным является не столько сам сюжет, сколько семиотическая эффективность конкретных образов и фактов, не то, что говорится напрямую, а то, что имеется в виду (выражаясь терминами лингвистической прагматики – иллокуция).

Пословицы-переделки – жанр юмористический, и это одна из причин его популярности. Как известно, традиционный фольклор выполнял (и выполняет) в обществе преимущественно три функции:

1) познавательную, которая проявлялась в особой форме типизации жизненный явлений;
2) воспитательную, заключавшуюся в передаче моральных ценностей;
3) эстетическую, связанную с удовлетворении потребностей общества в искусстве.

В современном обществе развлекательная функция превалирует над воспитательной. Поэтому большинство произведений современного городского фольклора являются комическими. (Показательно, что первыми постфольклорными текстами были частушки!). «Смех нарушает существенные в жизни связи и значения. Смех показывает бессмысленность и нелепость существующих в социальном мире отношений, осмысляющих существующие явления, условностей человеческого поведения и жизни общества. <…> Разрушая, он строит и нечто своё: мир нарушенных отношений, мир нелепостей, логически не оправданных соотношений, мир свободы и условностей, а потому в какой-то мере желанный и беспечный» [3, *3*]. Эти слова, сказанные Д. С. Лихачёвым о «смеховом мире» Древней Руси, с лёгкостью проецируются на современную культурную действительность, в частности на постфольклорные паремии.

Изучение такого, казалось бы, несерьёзного жанра, как современная афористика, позволяет выйти на проблему более глобального свойства – различие современного и традиционного фольклора как эстетических систем.

Классический фольклор отображает действительность дедуктивным методом: вечные ценности лишь отражаются в частностях жизни – общее является главным. Логика постфольклора работает в обратном, индуктивном направлении: фрагменты мозаичной действительности складываются в картину мира – здесь важнее конкретика.

Произведение традиционного фольклора, отражая действительность, направлено в прошлое: в нём сохраняется связь с древнейшими пластами культуры. И это имеет под собой объективные основания: жизнь деревни, не знавшей письменности, веками оставалась статичной как в материальном, так и в идеологическом плане. Современное общество информативно перегружено, поэтому постфольклорный текст связан с множеством фрагментов действительности, в том числе и культурной, и его задача – художественно осветить детали и наполнить их семиотически актуальным содержанием.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Богданов К. А.* Повседневность и мифология: Исследования по семиотике фольклорной действительности // http: // www. ruthenia. Ru / folklore / bogdanov6. htm
2. *Караулов Ю. Н.* Русский язык и языковая личность. М., 2002.
3. *Лихачев Д. С., Панченко А. М.* «Смеховой мир» Древней Руси. Л., 1976.
4. *Лотман Ю. М.* О семиотическом механизме культуры // Избранные статьи: В 3 т. Т.3. Таллинн, 1993.
5. *Савенкова Л. Б.* Русские паремии. Автореферат докторской диссертации // http://www.philol.rsu.ru/RussPar .html
6. *Harry Walter, Valerij Mokienko.* Wörterbuch russischer Anti-Sprichwörter. Greifswald, 2002.

Надежда Туровская

МАТЕРИНСКИЙ ФОЛЬКЛОР И РАННЕЕ ДЕТСКОЕ СТИХОСЛОЖЕНИЕ: ВЗАИМОСВЯЗЬ ПОЭТИКИ

Детский фольклор – одна из немногих областей устного народного творчества, которая и сейчас находится в динамике. Внимание учёных на современном этапе в основном привлекают именно новые, по сравнению с традиционным фольклором, жанровые формы, такие, например, как «страшные истории». Яркое внешнее отличие этих произведений от жанров традиционного детского фольклора – голосянок, скороговорок, считалок, дразнилок – их прозаическая форма. Следует ли из этого, что современным детям (преимущественно горожанам) ближе и понятнее проза? Такая мысль кажется несколько странной, так как на протяжении многих веков в собственно детском фольклоре преобладали стихотворные произведения. Тем более, что жанры материнского фольклора – первого образца поэтического слова – также стихотворны.

На самом деле странность тут невелика: появление прозы в детском фольклоре можно объяснить многими реалиями современной жизни, влияющими на развитие детей (пресса, телевидение, кинематограф и т. д.) Но неужели на современном этапе исчезает многовековая преемственность материнского и собственно детского фольклора? Если вновь создаваемые детьми фольклорные произведения не являются в этом смысле наследниками колыбельных песен, пестушек, потешек, можно ли говорить об уменьшении влияния традиционного фольклора на устное творчество современных детей?

Ответ на этот вопрос, как нам кажется, можно найти, обратившись к интереснейшему явлению в развитии детей дошкольного возраста – раннему детскому стихосложению. Это явление достаточно подробно рассматривал К. И. Чуковский в разных изданиях своей книги «От двух до пяти». К сожалению, насколько нам известно, в последующие годы объектом серьёзных исследований раннее детское стихосложение не становилось.

Именно в первых стихотворных опытах детей от двух до пяти находят своеобразное отражение многие черты поэтики традиционного материнского фольклора. Рассмотрим это подробнее, взяв за основу материалы, собранные К. И. Чуковским.

Первые детские стихи вряд ли можно отнести к литературному творчеству, они словно находятся между литературой и фольклором. Не только устная форма приближает их к последнему: степень осознания авторства у детей также невелика. Главное же, на наш взгляд, - высокая степень синкретизма. К. И. Чуковский назвал это «слиянием поэзии с

криками и топотом ног» [3, *343*]. Г. А. Барташевич отметила, что «в колыбельных мы видим слитые воедино движение, музыку, слова, что было характерно для древнейшего искусства синкретичного характера» [1, *34*]. Пестушки, потешки, поскакушки для ребёнка также неотделимы от действий, ими сопровождаемых. Позже они отрываются от жеста и пения: «ребёнок утрачивает моторное ощущение стиха» [3, *338*]. Детское творчество как бы проходит в миниатюре эволюцию искусства вообще, которое шло от синкретизма к дифференциации.

И колыбельные песни, и пестушки, потешки, поскакушки – произведения ритмизованные. Конечно, характер ритма различен: в зависимости от функций произведений он может быть спокойный или бойкий. Причём некоторые сюжеты колыбельных иногда используются «не только при убаюкивании, а с мажорной мелодией в качестве потешек» [1, *59*]. Ритм детских стихов – в абсолютном большинстве ритм подскоков, пляски. Схема рождения этих стихов: от движения – к звуку, от звука – к слову:

Я не таак волоку.
Я в галопию скаку!

Часто всё стихотворение – повтор одной строки, организованной ритмически, чем она единственно и отличается от прозы:

Эта травка арбикой!
Как я жёлто говорю!

Позже стимул к сочинительству может быть не только «скакательно-игровой», но и языковой (ср. в фольклорных дразнилках звуковые вариации имени: Федя-бредя съел медведя). Но здесь уже речь идёт не только о ритме: появляется рифма.

К. И. Чуковский считал, что «вообще всякая рифма доставляет ребёнку особую радость» [3, *310*]. «Годовалые дети... пользуются рифмой не для игры, не для украшения речи, но исключительно для её облегчения. <…> Рифмотворчество в двухлетнем возрасте – неизбежный этап нашего языкового развития» [3, *316-317*]. Вероятно, и когнитивного, миропознавательного. Ребёнок стремится упорядочить свои немногочисленные сведения о явлениях окружающего мира, и рифма – прекрасная иллюзия этой упорядоченности.

Как и в народной детской поэзии, рифмы здесь обычно смежные: дети не могут долго удерживать в памяти окончание предыдущей строки.

Источники рифмы разнообразны.

Дети «ловят» рифму и ритм в прозаической речи (взрослых или своей):

Я лохматый и вихратый!
Я вихрастый и лохмастый!

Вон туда,
Где вода!

Иногда им приходится создавать новые слова или деформировать существующие в языке:

Генералы – сухопутные.
Адмиралы – водопутные.

Плывут уточка с гусём
На раздутых парусём.

Том, том, том,
ешу кашу с молоком,
томи, томи, томи,
ешу кашу с молокоми.

В стихах детей, как и в детском фольклоре, например, считалках, слово «выступает не столько выразителем определённого смысла, сколько носителем необходимой ритмической единицы и рифмы» [1, *178*]:

Шибко зайчик побежал,
А за ним бежит журнал.

Для этих целей часто используются даже не слова, а просто комбинации звуков:

Бом-бом, тили-тили!
Нашу маму сократили!

Образец здесь, очевидно, тоже фольклор: многочисленные тенти-бренти, дон-дон-дон, ай дуду-дуду-дуду, тюшки-тюшки- тюшки.

И хотя «подлинный стих начинается там, где кончается автоматическое произнесение звуков и начинается смысл» [3, *120*], некоторые детские стихи «бывают бессмысленными, ибо исполняют главным образом функцию музыки» [3, *324*]:

Уманяу, уманяу!
Уманяу, уманя!

«Часто... вначале они исполнены самого чёткого смысла, но потом под влиянием игры этот смысл понемногу выветривается, и стихи незаметно для автора становятся заумными глоссами» [3, *324*]. Подобный путь проходят «заумные» слова в фольклорных произведениях.

«Эку пику дядя дал!» > *«Экикики диди да!»* (о камышинке) – вот пример подобной эволюции от смысла к чистому звуку.

Таким образом, мы видим активное функционирование особенностей поэтики материнского фольклора в первых детских стихах. И чёткий ритм – хорей (реже ямб, анапест), и тяготение к смежной рифме, и «заумные» слова – если не хватает обычных, и само стремление сопроводить звучащими стихами каждый важный и интересный момент жизни – всё это, мне думается, маленький ребёнок впитывает из фольклора.

В заключение хотелось бы обратить внимание на определённую взаимообусловленность явлений. Не только характерные черты ранних

детских стихов соотносятся с поэтикой материнского фольклора. Сама эта поэтика веками складывалась в соответствии с возможностями восприятия и потребностями сознания ребёнка. И поэтому она вновь и вновь оказывается близка детям и органично «перенимается» ими для собственных стихотворных опытов. В результате ранние детские стихи, занимая промежуточное положение между фольклорным и литературным творчеством, одновременно заполняют нишу современных поэтических наследников традиционного материнского фольклора.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Барташэвіч Г. А.* Вершаваныя жанры беларускага дзіцячага фальклору. Мн., 1976.
2. *Кравцов Н. И., Лазутин С. Г.* Русское устное народное творчество. М., 1983.
3. *Чуковский К. И.* Сочинения: В 2 томах. Т. I. М., 1990.

Татьяна Костюкевич

БАРДОВСКАЯ ПЕСНЯ КАК ЯВЛЕНИЕ КУЛЬТУРЫ

Цель моей работы — выяснить, какое же место в современной культуре занимает бардовская песня, само творчество бардов, обозначить его причастность либо непричастность к фольклору. Так получилось, что бардовский жанр не включён ни в ряды литературы, ни в ряды песенного творчества. В последнее время появились попытки отнести его к фольклору, что также может быть допустимо, хотя многие это и отрицают. Но не случайно же когда-то друг Булата Окуджавы драматург А. Володин назвал бардовский жанр «современным фольклором городской интеллигенции». Фольклор обычно передается из уст в уста, из поколения в поколение. На это уходят десятки и сотни лет. Современный бардовский фольклор был сжат во времени благодаря появлению и распространению магнитофонной записи. Теперь фольклор стал чаще передаваться от микрофона к магнитофону, а потом уже попадал в уши и уста слушателей, любителей жанра. Новые песни быстро разлетались по стране. И из уст в уста тоже. Появились собиратели, коллекционеры магнитофонных записей бардов. Они есть и сейчас, в том числе и в Америке.

Но, по-моему, прежде всего следует обратиться к терминологии. В своей работе я говорю о бардах, бардовской песне. Но, в сущности, правильно ли это? Может быть, лучше — студенческая, авторская, гитарная, самодеятельная, КСП, любительская, туристская, костровая, походная?

В каждом названии что-то есть. Ведь именно в студенческой среде после войны возникли многие песни этого жанра. Они были этой средой

подхвачены и внедрены в жизнь. И пелись эти песни часто в туристических походах, у костров, и всегда под гитару. Отсюда ещё один термин: поэзия под гитару или поющаяся поэзия. Определение жанра как «авторская песня» нравилось Владимиру Высоцкому. Он имел в виду, что исполнитель песни является обязательно автором её слов и музыки. Михаил Анчаров предпочитал говорить о «менестрельной песне». Термин «самодеятельная песня» (клуб самодеятельной песни - КСП) отстаивал Александр Галич в противовес названию «любительская песня» (слово «любительская» у него ассоциировалось с соответствующим сортом колбасы).

Однако не все исполнители являются авторами и слов, и музыки (часто только музыки, например, Виктор Берковский, Сергей Никитин, Александр Дулов и др.). А что значит самодеятельная? Конечно, каждая песня кем-то создаётся, делается, поётся. Песня - либо хорошая, либо - плохая. Некоторые считают, что в слове «самодеятельная» просматривается какое-то пренебрежение и принижение жанра, подчёркивание его непрофессиональности.

Можно выделить несколько разновидностей бардов: любители, профессионалы, любители, перешедшие в профессионалы, и коммерческие барды.

Любителями называют не музыкантов, не поэтов, не певцов, не гитаристов - не деятелей искусства вообще, а людей, зарабатывающих свой хлеб насущный работой в других областях жизни, а также учащихся.

Профессионалами считают, например, Булата Окуджаву, Владимира Высоцкого, Александра Галича, Новеллу Матвееву, так как они по роду своей профессиональной деятельности и образованию имели прямое, непосредственное отношение к литературе, театру, кино. Часто профессионалами называют бардов, которые мастерски исполняют вполне законченные, безукоризненные по стихам и музыке авторские песни.

Некоторые барды-любители постепенно стали профессиональными авторами-исполнителями, регулярно выступающими на эстраде, выпускающими книги, пластинки, кассеты, диски. Это, например, Александр Дольский, Сергей Никитин, Юрий Кукин, Вадим Егоров, Евгений Клячкин, Вероника Долина, Олег Митяев. Кое-кто даже числился при государственных концертных организациях.

Самый яркий пример коммерческого барда — Александр Розенбаум. Он сумел трансформировать любимую народом песенную манеру Высоцкого в эстрадное шоу. И сделал это первым.

Вообще-то барды издавна известны как поэты и музыканты, певцы своих стихов, исполнители своих песен. Барды были ещё у древних кельтов. Во Франции в XII - XIII вв. средневекового поэта-певца называли «трувером» (например, Adam de la Halle). В XVIII в. в Шотландии жил знаменитый бард Роберт Бёрнс. В Америке певцы с гитарами и

другими щипковыми инструментами давно любимы народом. Поющих поэтов можно назвать и в России. Например, XIX в. — Михаил Лермонтов, Денис Давыдов. Большинство поэтов слышат какую-то мелодию в своих стихах, но не все могут её воспроизвести вслух. Зато сплошь и рядом читают их нараспев, музыкально примитивно.

По идее, бардовское творчество подразумевает, что человек является автором стихов, автором музыки, сам поёт и сам себе аккомпанирует — обычно на гитаре. Это даёт огромный эффект: слияние четырёх творческих лиц в одном даёт возможность наиболее полно выразить — в стихах, в музыке, в интонациях исполнения и аккомпанемента — всё то, что он хотел передать своим слушателям. Такого удачного синтеза практически никогда не достигается в профессиональной песне, где замысел автора-поэта неизбежно в какой-то мере искажается — независимо от их воли — в дальнейшем композитором, затем — исполнителем и даже аккомпаниатором.

Но в наше время, как я уже отмечала, не каждый бард обязан быть автором своего произведения. Многие известные в наше время барды тоже начинали с чужих песен.

Если подытожить, то бардовское движение прошло путь от туристских костров, «капустников» и дружеских встреч до огромных слётов, в которых участвовало и на которых присутствовало великое множество молодёжи. Самым грандиозным и престижным бардовским фестивалем является Грушинский фестиваль, который каждое лето проходит на Мастрюковских озёрах под Самарой. Стать дипломантом или лауреатом на главной сцене Грушинки (как ласково называют его участники) — плавающей по Волге гитаре — это труднопреодолимая вершина для всех бардов.

Чтобы определить место бардовского творчества в современной культуре, я попыталась классифицировать некоторые бардовские тексты, представленные разнообразными в тематическом плане произведениями. Я собрала 95 текстов, но поскольку мне не посчастливилось жить в одно время с великими бардами, произведениями которых я воспользовалась, некоторые из песен приходилось записывать с грампластинок, дисков или кассет с различных концертов.

Хотелось бы отметить, что существует так называемая любительская классификация бардовских произведений самими исполнителями, но она, к сожалению, не охватывает всего комплекса произведений: я встретилась только лишь с понятиями туристской, альпинистской и студенческой песни, а они, согласитесь, довольно обширны. Именно из-за такого многообразия бардовских произведений и их многотематичности классификация по единому признаку не представляется возможной. Поэтому я делила бардовские произведения по двум признакам: по тематическому (содержание) и по формальному.

По тематическому признаку выделяются следующие песни: туристские, альпинистские, военные, философские, универсальные (термин условный).

Во все времена ***туристская песня*** являлась основной в бардовском жанре. Можно даже привести такое сравнение: как истинный патриот воспевает свою Родину, так барды поют о туризме, вспоминая лучшие моменты своей жизни, которые сразу же фиксировались музыкально. Лейтмотивы этих песен — *путь, дорога, перекаты;* такие явления природы, как *снег, дождь, туман,* и столь же неотъемлемые атрибуты туризма, как *палатка, ручей, костёр.* В них много динамики, действий, воспоминаний; присутствуют такие обращения, как *друг, старина...* Самые распространённые туристские песни, которые многие подхватывают на ходу, — это «*Перекаты*», «*Ночная дорога*», «*Брич-Мулла*», «*Снег*», «*За туманом*», просто невозможно забыть и «*Чёрное море*». Все эти песни говорят сами за себя: своей мелодией, подбором слов, манерой исполнения. Благодаря им мы действительно можем услышать плеск волны или запах тайги, мысленно побывать в разных частях света, почувствовать все трудности и тревоги походных дорог.

Своеобразным гимном бардовского жанра является туристская песня «*Милая моя*». Она, по-моему, лучше всего подчёркивает фольклорность данного жанра, так как со временем эта песня приобрела множество вариантов и даже интерпретировалась на другую музыку.

Совсем не далеко от туристской песни ушёл и такой вид бардовского жанра, как ***альпинистская песня.*** Эти два вида очень похожи, но объединять их всё-таки не следует. Слова, характерные для альпинистской песни, — это, конечно же, *горы, вершины, подъёмы, туман, камнепад.* Основная идея альпинистской песни - единство человека с природой, мысль о том, что весь мир находится у тебя на ладони и ты обязательно будешь в нём счастлив. Ярким примером альпинистской песни является своеобразный гимн бардовского жанра «*Домбайский вальс*», а также песня Владимира Высоцкого «*Вершина*». Эти песни, наполненные смелостью, риском, темой преодоления трудностей, показывают нам всю силу духа настоящего альпиниста, его восхищение природой, любовь к свету, к жизни, ко всему тому, что сотворил Бог.

Военная тематика во все времена волновала поэтов, музыкантов, людей искусства. Не могли обойти её стороной и барды. ***Военная песня*** включает самые трагические, волнующие песни, в которых люди пытаются разобраться в том, что такое война, зачем она. Можно даже встретить и такое: «*А может, не было войны...*» (одноименная песня *Александра Розенбаума).* Военные песни, в основном, посвящены своим друзьям *(*«*Он не вернулся из боя...*» *Владимира Высоцкого*), сослуживцам («*Вспомните, ребята...*»). В них показаны чувства и отношения мужественных людей, прошедших через огонь... Я не случайно сказала «людей», а не «мужчин», так как на войне воевали и женщины,

молоденькие девушки, даже девчонки, как называет их в своей песни Александр Розенбаум («*Вальс на плоскости*»).

Не могу не отметить, что многие барды являются настоящими философами. На первый взгляд, некоторые из их песен тяжело воспринимаются, но в конце оказывается, что они наполнены очень глубоким смыслом. Конечно же, следует немного подумать, взвесить, прислушаться к фразам. Исполнителем ***философской песни***, наверное, является каждый бард. Настоящими корифеями философской песни, как мне кажется, являются Марат и Павел Фахртдиновы («*Про банан*» (М.Ф.), «*Высшая арифметика*» (П.Ф.)), Вадим Егоров («*Патриаршие пруды*» на тему Мастера и Маргариты, «*Друзья уходят...*», «*Облака*»). Философскими песнями являются «*Атланты*», «*Грузинская песня*», «*Я не люблю*» Владимира Высоцкого. Песни «*Музыкант*» Константина Никольского и «*Песенка о голубом шарике*» Булата Окуджавы звучат немного непонятно, даже наивно, по-моему, не каждый человек сразу догадается, что голубой шарик может символизировать нашу жизнь, простую человеческую жизнь.

Универсальные песни – это песни на все случаи жизни, в которых также поднимаются наболевшие вопросы, темы любви, жизни, дружбы. Они даже могут синтезировать в себе различные аспекты жизни человека и поэтому требуют дальнейшего подразделения, чем и может явиться классификация по формальному признаку, когда произведения классифицируются по их «внешней оболочке», не по тому, о ЧЁМ в них говорится, а по тому, КАК в них та или иная мысль интерпретируется. На мой взгляд, среди универсальных песен достаточно отчетливо по признаку содержательности формы выделяются следующие ее виды: песня-диалог; песня-шутка; песня-прощание; песня-посвящение; песня-баллада; песня-мультик; песня колыбельная; песня-обращение; стихотворение.

Да, я не ошиблась, назвав песню стихотворением. Дело в том, что бардовский фольклор состоит не только из песен. Согласитесь, какая бы была песня без... слов, без стиха? По-моему, это невозможно. Тем более, что барды — это не только люди, исполняющие стихи под музыку, но и те, кто чувствует эту музыку в стихах и старается её передать. Поэтому, затрагивая бардовское творчество, никак нельзя пропустить то, что ещё одним типом бардовского фольклора является ***стихотворение***. Как однажды признался один из бардов: «Зачем музыкальное сопровождение тому, в чём уже звучит мелодия?» И я с этим не могу не согласиться.

Очень интересным по своему построению, немного необычным видом бардовского жанра, как мне кажется, является ***песня-диалог***. Это песни, которые построены на разговоре между двумя или несколькими лицами. К такой форме обращались многие барды, но самыми знаменитыми их песнями являются: «*Уезжаю в Ленинград*» Александра Суханова, «*Я спросил у ясеня...*» Сергея Никитина, «*Дежурный по апрелю*» Булата

Окуджавы, «*Дела*» Вадима Егорова и, конечно же, просто удивительная песня «*Посещение маленького принца*» Александра Дольского.

Самый многочисленный, лёгкий и завораживающий вид, который определился в бардовском жанре, — ***шуточная песня.*** Я не зря назвала его самым завораживающим, так как барды - очень весёлые люди, которые умеют веселиться, отдыхать, наслаждаться жизнью, а также с умом подходить к комичным ситуациям. Корифеем шуточной песни я бы назвала Елену Казанцеву. Она негромко и доверительно делится с аудиторией своими женскими горестями, как будто скрыв в очередной раз слезы, рассказывает о своих «незадачах» близкой подруге. Её отчаянье так тщательно спрятано за лёгкой улыбкой, за прощением, за надеждой на свои собственные силы, что лирической героине не до него:

Остывают вареники синие -
Я их выброшу к чёртовой бабушке.
Я красивая, гордая, сильная,
Я на завтрак сготовлю оладушки

Само слово «шуточная» имеет немного специфический контекст — это шуточная ф о р м а, а не шуточный с м ы с л , содержание. Очень часто в шуточных песнях барды поднимают совершенно серьёзные проблемы. Этот вид — многотематичен. В песнях проскальзывают темы мирских радостей («*Сколько полагается*» Александра Суханова), отцов и детей («*Монолог сына*» Вадима Егорова), любви и житейских отношений («*Весеннее танго*» и «*Если у вас нету тёти*» Сергея Никитина). Хотя жизненные проблемы чаще волнуют более молодое поколение («*Я вчера был чуть смурной, но по пять...*» Павла Фахртдинова, «*Летние иллюзии*» и «*Когда родим?*» Алексея Нежевца, «*Баржа*» Андрея Волосевича и Сергея Шинкевича), также в этой среде поднимается тема прошлого («*Плюшевый мишка 2*» Александра Чумакова).

Следующий вид — ***песня-прощание***, где лирические герои с кем-то или с чем-то прощаются. Тематика песен-прощаний многообразна: о дружбе, например, песня «*А всё кончается*», которая также входит в группу песен, ставших своеобразными гимнами бардовского фольклора, о любви — «*Прощальная*» Александра Дольского. Затрагивается даже тема материальных благ — «*Лети, последний рубль*» Павла и Марата Фахртдиновых. Песни бывают и медленные, и быстрые, и грустные, и весёлые шуточные с необыкновенными выводами. Их объединяет одно: мотив прощания, расставания с уже привычными явлениями.

Своеобразный вид бардовского жанра, который бы я хотела немного охарактеризовать, — ***песня-посвящение.*** К нему относятся песни, кому-либо или чему-либо посвящённые. Это могут быть знаменитые, выдающиеся личности: например, А. С. Пушкину посвящена песня «*Тени на Мойке*» Вадима Егорова, В. Высоцкому — «*О Володе Высоцком*» Булата Окуджавы. Очень распространены посвящения Женщине («*Не*

бродяги, не пропойцы...», «*Ваше Величество Женщина*» Булата Окуджавы и другие), наполненные восхищением, подобным обоготворению, к примеру:

Тьмою здесь всё занавешено,
И тишина, как на дне...
Ваше Величество, Женщина,
Да неужели - ко мне?
...
Кто Вы такая? Откуда Вы?
Ах, я смешной человек.
Просто Вы дверь перепутали,
Улицу, город и век.

Балладу обычно определяют как небольшое стихотворное произведение со сказочным, героическим или легендарным содержанием. Я решила, что именно это определение лучше всего характеризует ещё один вид бардовского жанра, который я так и назвала: ***песня-баллада.*** Он объединяет песни, в которых есть конкретный сюжет, в основном, либо сказочный *(*«*Исполнение желаний*» Александра Дольского, «*Старуха*» Евгения Силивонца), либо героический *(*«*Песенка о бумажном солдатике*» Булата Окуджавы). Как и во многих балладах, в этих песнях превалирует тема любви («*Песенка о московском муравье*» Булата Окуджавы*),* которая иногда бывает возвышенной, но несчастной, а иногда простой, земной, но спасающей от смерти.

Ещё один вид бардовского жанра я назвала ***песня–мультик***, ведь такую формулировку предложил молодой бард Алексей Бардин в предисловии к песне «*Роман с воробьём и кактусом».* Я решила дать такое название всему циклу подобных песен, которые в основном, конечно же, исполняются для детей. Они отличаются ярким, колоритным сюжетом, динамикой исполнения, образностью характеров, а самое главное — это то, что благодаря выразительности художественных средств перед нами предстаёт захватывающая картинка в действии, т.е. получается своеобразный «мультик-в-слове». Такие песни могут быть построены на основе какой-нибудь одной ситуации (например, «*Рыба-кит*»), провести нас по длинной жизненной дороге со всеми её проблемами, трудностями («*Жираф*» В. Высоцкого), не заостряя на этом внимания. Есть песни-мультики о войне («*Хромой король*»), о страшных чудищах («*Вурдалачка*» А. Бардина), но они написаны настолько живо, юмористически, что вызывают на лицах слушателей только улыбки. Дети воспринимают их на уровне фантазий, ярких впечатлений. А вот взрослый слушатель сразу заметит в каждой песне скрытый подтекст, который сразу отсылает его к серьезным жизненным проблемам, независимо от того, в каком времени будут происходить описываемые события.

Таким же близким, понятным для каждого человека является ***песня колыбельная.*** Тут можно упомянуть песню «*Зелёная карета*» Александра Суханова, которая действительно может заменить тихий, спокойный материнский голос и убаюкать малыша. В «*Песне для Орфея*» Ольги Костюкевич проскальзывает мысль о том, что сон — это волшебное время, когда всё замирает, останавливается, чтобы можно было насладиться тишиной и подготовить себя к будущему, которое придёт завтра.

Вообще-то молодые барды немного иначе интерпретируют «колыбельную». Их песни приобретают некую мифологическую окраску, а сон связывается со спокойствием, с надеждой на то, что будущее действительно наступит, но уже, к сожалению, без прошлых героев («*Колыбельная*» А. Бардина, «*Немая колыбельная*» П. Фахртдинова).

Название ***песня-обращение*** говорит само за себя: это песни-монологи, обращённые к какому-то лицу. Так как данные песни явление очень личное, можно даже сказать, интимное, то в основном в них обращаются на ТЫ без указания имён или конкретного адресата. Чаще всего они посвящены любимым людям и затрагивают тему любви («*Ау!*» (на слова Р.Рождественского), «*Не говори мне ничего...*» Ольги Костюкевич и Алексея Нежевца, «*Лирическая*» Владимира Высоцкого), веры («*Верь*» Вадима Егорова), жизни («*Время нереально*» Александра Дольского).

Следует напомнить, что до сих пор в обществе бытует мнение о непричастности бардовской песни к фольклору. Я бы хотела с этим немного поспорить. Дело в том, что, как я уже отмечала, в наше время бытование фольклора получило новые формы, поскольку появилась масса различной записывающей техники. Фольклор, как мы знаем, - это УСТНОЕ народное творчество, бытующее в народе. Но данное определение относится к классическому фольклору, а не к постфольклорным явлениям, в сфере которых находится и бардовская песня. Можно ли ее относить к фольклору? И да, и нет. Как известно, даже в давние времена в среде устного народного творчества вдруг возникали точечные вихри, связанные с поэтической деятельностью определенной личности и волнами расходящиеся во все стороны, вызывая к жизни множество подражаний. Имя поэта-певца или забывалось, или переходило в ранг легенды. Нечто похожее происходит и с бардовской песней, феноменом современной культуры. В свое время творчество Булата Окуджавы настолько активизировало творческую инициативу профессионалов, полупрофессионалов и непрофессионалов, что артефакты в стиле бардовской песни стали массовым явлением. Что же сближает бардовское творчество с фольклором? Во-первых, бардовские песни, как и фольклорные, передаются непосредственно из уст в уста. Во-вторых, что также является характерной чертой фольклора, это вариантность произведений: бардовские песни интерпретируются на различные мотивы, сочиняются новые слова, различные вставки. В-третьих, это широта

распространения. Что, если не бардовскую песню, можно услышать повсюду?! А молодёжь с гитарой за плечами – это давно уже не редкость.

Алеся Кучарава

ТРАДЫЦЫЙНАЕ І СУЧАСНАЕ Ў ДЗІЦЯЧЫМ СВЕТАЎСПРЫМАННІ

Аналізуючы матэрыялы, сабраныя намі ў г. Гомелі і п. Дунай Рэчыцкага раёна ад дзяцей 10-13 год, мы звярнулі ўвагу на той факт, што для дзіцячай славеснай культуры Рэчыцкага Палесся характэрна не толькі жанравая разнастайнасць, але і спалучэнне традыцыйных рыс, уласцівых народнай міфалогіі, з сучаснымі з’явамі гарадскога дзіцячага фальклору.

Калі **касмаганічныя звесткі** самі па сабе не з’яўляюцца арыгінальнымі (падобныя сюжэты характэрныя для гомельскага рэгіёна: «*Бог узяў мільён маленькіх шарыкаў з зямлі, ішоў і кідаў па адной. А чорт ішоў, па адной узяў у рот, тры зямлі праглытнуў. А Бог сказаў:* « *Расці, зямля!*», *– і праглытнуў чорта, і зямля прарасла, і чорт застаўся ў зямлі*» [14], «*Кіты дзяржалі зямлю. Спярва кіты, патом сланы, патом чарапахі*» [17]), то дадатковыя тлумачэнні, якія іх суправаджаюць, заслугоўваюць увагі, бо ўскосна сведчаць аб пэўнай адасобленасці дзіцячай традыцыі ці, наадварот, сведчаць аб яе ўключанасці ў традыцыйную народную культуру: «*Спярва Зеўс адрыў зямной шар. Нырнуў у ваду і дастаў зямлю, кусочак. А тут чорт і гаворыць:* «*Давай я зямлю распалажу*». *І сказаў Зеўс:* «*Зямлю буду распалажваць*». *І узяў кусочак у рот палажыў. Бяжыць – і пачынае ў роце расці. Як дабяжаў да Беларусі, і ўсё выплюнуў. І ў роце нічога не засталося. Чорт дабяжаў да Беларусі, і больш зямлі ўжо няма, адно мора.* ***Баба Мальвінка расказвала***» [14].

Такім чынам, асобныя жанры вясковымі дзецьмі відавочна засвоены ад дарослых, і дзіцячая творчасць у вёсцы ўвогуле значна абумоўлена сацыяльным асяродкам. Узноўленымі пад уплывам традыцыі з’яўляюцца і **былічкі**, апавяданні аб сустрэчы з міфалагічнымі істотамі: « *Цягнулі рыбакі невад, а выцягнулі русалку. Русалка сказала:* «*Ператвару вас усех у кветкі, астаўлю пустыя дамы*». *Толькі адзін схаваўся пад вадой. Пан плыў на карабле, ён поняў, што тут нячыстае. І ён яму ўсё расказаў :* «*Нас русалка ў кветкі ператварыла*». *Пан пачаў плысці, дастал невад, а русалка патапіла карабль. Пан застаўся з сваім прыдворным, і яны памерлі сярод тых самых кветак. Рамашкі былі*» [17].

Дэманалагічныя ўяўленні, запісаныя ад дзяцей, таксама маюць агульнанародную аснову: «*Чорт дзе плюне, там камень, яма, гара. Дзе плюне – рака*» [17]; «*Яшчэ ў бані ёсць чалавечак зялёны, з веніка паяўляецца. Ноч наступляе, дванаццаць часоў. Як свет не будзе гарэць, паяўляецца. Усе леглі спаць, чуем грохаець. Ён хаваецца пад лаўкай ці пад полам. Ілі пад

двер'ю, калі адкрыеш. Дзве гадзіны, больш, усе спят, ён шуміт, будіць, на вуліцы што-небудзь плахое дзелае. Можа курыцу сабе забраць. Баннік называецца. Маленькі і старэнькі, як венік» [14]; «*Плаваеш вечарам на лодке, к дванаццаці часам, слышна, як русалкі песні пяюць. Як наклонішся, яна цябе сцягне. Ёсць на самой справе, веру*» [15].

Сама наяўнасць такога роду звестак дазваляе яшчэ раз упэўніцца ў дынамічнасці і неаднароднасці такой з'явы, як дзіцячы фальклор, арганічным суіснаванні традыцыйных і сучасных уяўленняў, шматслойнасці той карціны свету, якая ў ім вымалёўваецца. Цікавым з'яўляецца бытаванне на вёсцы такога адносна новага дзіцячага жанру, як **страшныя гісторыі.** Гэта «дзіцячыя страшныя апавяданні, якія адносяцца да ліку *тэраталагічных* тэкстаў, семантычную аснову якіх складае матыў звышнатуральнага здарэння, вынікі якога тояць у сабе небяспеку для яго ўдзельнікаў і сведкаў» [2, *79*]. У параўнанні з гарадскімі яны маюць больш просты, няўскладнены падрабязнасцямі сюжэт, вызначаюцца амаль поўнай адсутнасцю рыс дзіцячага фетышызму. Тыпалагічна ў іх больш прысутнічаюць казачныя рысы. Напрыклад, дыялог героя з Чорнай рукой нагадвае дыялог казачнага героя са смерцю ў чарадзейных казках:

«*Старушка ляжыць, у дзвер стукаецца Чорная Рука.*

- *А ў вас хлебушка не найдзёцца?*

Маўчыць. Другі раз паспытала. На трэці раз дала. І кожную ноч прыходзіў:

- Хлебушка не найдзёцца?

Длінная Рука, уся чорная, у яе кіпцюры белыя, свецяцца» *[16].*

Адзначым і той факт, што, застаючыся ў межах вуснай традыцыі, апавядаючы, дзеці карыстаюцца беларускай мовай (яе дыялектнымі варыянтамі), у той час як пісьмова тыя ж самыя інфарматары імкнуцца аформіць свае звесткі па-руску:

«*Про Чёрную Руку.*

Однажды одна семья, мама, папа и брат, и сестра, к ним позвонили ў двер, сестра пошла, открыла и исчезла. На следующий день ужинают папа и сын. В дверь звонок. Сын пошёл открыть и исчез. На четвёртый день звонят в дверь. Отец подошёл к двери, посмотрел в глазок - никого нет. Кто-то говорит:

- *Открой дверь!*

Отец говорит: "Не открою". Тот человек говорит:

- *Я приду за тобой завтра.*

На следующий пришёл тот самый человек и говорит:

- *Открой!*

Отец сказал:

- *Не открою.*

Затем этот невидимка просунул руку через дверь и сказал:

- *Я же тебе сказал, что приду за тобой. И отец исчез*» [16].

Адну са страшных гісторый сам інфарматар акрэсліў як **страшную легенду**:

«*Аднойчы чалавек стукаўся ў адны дом. Яго не пусцілі, сказалі:* «*Ідзі адсюль, п'яніца!*» *Другі, у трэці пастукаўся :* «*Папрашайка, ты нам не нада тутака!*». *Адзін дом – там жыла жанчына з дзіцёнкам маленькім, былі нішчыя.*

- Пусці пераначаваць!

І пасля ён сказаў : «*Ты ідзі ў гару, к табе хазяйства прыйдзе само. Толькі срадзі дзярэўні не абарачвайся*»*. А яна тры дамы прайшла і абярнулася. І прэврацілая ў камень вмесце з дзіцём. А хто датронецца, цячэ кроў*» [17].

Калі дзіцячая творчасць у вёсцы мае сацыяльна-абумоўлены характар, то ў горадзе надзвычай моцна выяўляецца яе індывідуальна-творчы пачатак. Вышэйадзначаная тэндэнцыя выразна прасочваецца і на ўзроўні вобразаў.

Апісваючы, напрыклад, вадзяніка, гарадскія дзеці, хоць і ўзнаўляюць у пэўнай ступені традыцыйныя звесткі (*«полурыб – получеловек*» [5], «*косматый старичок, у него длинные волосы и борода, рыбий хвост и голубые глаза*» [11]), але для большасці з іх гэтая міфалагічная істота – «*казачны герой*» [4] , «*древний исторический славянский персонаж*» [10], «*в сказках и мультфильмах играет положительную роль*» [11]. У параўнанні з апісаннямі вадзяніка, што даюць вясковыя дзеці, апісанні вадзяніка гарадскімі дзецьмі з'яўляюцца больш разнастайнымі. Вадзянік уяўляецца падобным да Нептуна (хутчэй за ўсё ў сувязі з лагерным фальклорам): «*управляет рыбами и всеми морскими обитателями*» [10], «*живет на дне моря во дворце. У него есть трезубец*» [9], «*топит людей, которые попали в его царство*» [6]. Ён надзяляецца сацыяльнымі рысамі і мае своеасаблівы псіхалагічны партрэт: «*Очень грустный, как и другие многие правители*» [4], «*непостоянен в отношениях с людьми, некоторых он затягивает в болото и топит, некоторым помогает*» [5], «*злой мужичок, умом не блещет*» [3]. Месца ж яго знаходжання апісваецца ў стыле навукова-папулярнай літаратуры: «*Водяной обитает в озерах и медленно текущих реках*» [1], «*обитает в водной среде*» [7], «*обитает в реках, озерах и других водяных местах*» [13], «*живущий в омутах, озерах, болотах и значительно реже – в морях*» [5]. Традыцыйныя характарыстыкі сустракаюцца значна радзей: «*Водяной живет в воде, в темных местах обитает. Его увидеть-то редко, сидит в воде*» [2], «*любит затягивать людей в воду*» [3], «*Водяного ещё называют Зелёным стариком, так как лицо его зелёное, глаза зелёные, борода зелёная – весь зелёный*» [13]. Адзін з вызначальных аспектаў светапогляду гарадскіх дзяцей – іх уласная крытычнасць да падаваемых зветак: «*Считалось, что когда человек тонул, то это его Водяной к себе в царство затянул*» [10]. Звышнатуральныя істоты, аб якіх апавядаюць гомельскія школьнікі, – гэта вобразы, створаныя індывідуальнай фантазіяй

ці творча засвоеныя вобразы масавай культуры, якія носяць ужо не сімвалічны, а знакавы характар, з’яўляюцца залежнымі ад кантэксту. Хутчэй за ўсё гаворка тут можа весціся ў большай ступені пра рэаліі псіхалагічныя, індывідуальна-творчыя, чым міфалагічныя: «*Водяные – мужчины. Я же представляю Водяную – женщину. Она живет на болотах, в озерах. Ведет дружбу с лягушками, пиявками, которые ей давно надоели. Люди боятся Водяных, потому что в одной из сказок Водяной схватил царя за бороду и потребовал самое дорогое, что у него есть, но о чем он не знает... Если бы я встретила Водяного, я бы очень обрадовалась и обязательно познакомилась*» [12]; «*Водяной, хотя и владеет той местностью, в которой обитает, а также всеми обитателями, несмотря на это считает себя жутко одиноким и недоволен своим положением. Исторические сведения утверждают, что один Водяной мечтал летать, как птица. Этот факт дает повод утверждать, что Водяные – мечтатели*» [5]. У той жа час ва ўспрыманні вясковых дзяцей вобраз Вадзяніка абсалютна пазбаўлены псіхалагізму, а бінарнасць вобраза, якая асабліва прасочваецца ў апісанні гарадскіх дзяцей («*бывает злой или добрый*» [6]; «*Он не злой и не добрый. Он добрый. Но когда его разозлить или обидеть, то он становится злым и может утащить под воду человека, который его обижает*» [7]), зведзена да адмоўнага полюса, які выражаецца акцыянальна: «*Як наклонішся – ён цябе сцягне*» [15]. Для міфалагічнага мыслення вясковых дзяцей больш характэрны сінкрэтызм вобраза, спалучэнне міфалагічнага і культурнага, якое асэнсоўваецца як гульнёвае, тэатралізаванае: «*На лодке плывеш у два часа – Вадзяныя. Нельга рыбу лавіць. Павук забросіш, а Вадзяны можа напрыгнуць і ў ваду спіхнуць. Вадзянік злы: напрыгвае і не дае рыбу лавіць. Ён зялёны, валасы зялёныя. Ёсць малады, ёсць стары... Адзін хлопец узяў травы зялёнай, нацапіў, узяў ракушку – «Я Вадзяной, я Вадзяной, пагаварыў бы хто са мной...*» [14]. Міфалагічнае, звышнатуральнае існуе ў іх свядомасці незалежна ад культурнага і індывідуальна-творчага, свет цудоўнага і свет рэальнага існуюць паралельна: «*Пра Кузю мульцік сматрэў. Домовой бывает. Белыя валасы, добрый. Добрые дзяла дзелает. Кузя - то ў халадзільнік залезе, то ў газ. Кузя чалавек, ненастаяшчы дамавой*» [14].

Бытаванне такога жанру, як «**вызыванні**» («*Можна Павука аграмаднага, але я не вызываў, я баюся. Трэба ісці ў поле, можна і на гародзе. Днём, штоб не было шума, і толькі ты адзін. Бярош, на нітачку наматваеш пласцілін – штоб дзірка была. Патом выцягваеш, і яно расце, расце…*») [15], таксама мае свае адметнасці. Як дзіцячы варыянт магічнага ён пацвярджае думку аб тым, што дзіцячыя міфалагічныя ўяўленні ў вёсцы існуюць хутчэй у традыцыйных межах. «Вызыванні» з'яўляюцца своеасаблівым варыянтам «дарослых» міфалагічных уяўленняў: «*Дамавік – жоўтыя валасы, латкі на рукавах. Башмакі чорныя, а пры свеце свеціцца. Дзверы расчыняюцца. Дамавік маленькі. Каб яго вызваць, трэба тапачак,*

голасам тожа можна, палажыць крошачку хлеба. Ён сам прыйдзе, толькі трэба прыжмурыць вочы. Калі не зрабіць, то ён не паявіцца. Пробавалі, прыходзіў. У якой-та празнік, забыў, далжна на стале стаяць румка віна. Ложка, вілку нельга. А ні ў коім случаі нельга астаўляць нож на стале, вілку. А то Дамавік можа цябе забіць нажом ці вілкай ноччу… Соль нельга – скандалы будуць, можна пасварыцца. Ці з Шурыкам пасваруся, ці з Васілём… Калі сахар – з кімсьці памірышся» [15]. Вясковыя дзеці, у адрозненне ад гарадскіх, адзначаюць, што «вызываць» - небяспечна, бо «*Бога награшыць можна*» [18]. «*В*ызываемы» персанаж амаль заўсёды належыць да нячыстай сілы, да сапраўднага, а не гульнёвага іншасвету. Напрыклад, адзінаццацігадовая Юля з вёскі Побалава Рагачоўскага раёна ўдакладняе : «*Зеркала нада закрыць абязацельна, каб ён туды не зацягнуў. Чэраз зеркала могуць*» Персанажы «вызываннняў» гомельских школьнікаў амаль заўсёды з'яўляюцца казачнымі героямі (Золушка, Джын, Тры багатыры) альбо традыцыйнымі героямі гарадскога дзіцячага фальклору (Чорныя і Чырвоныя Губы, Пікавая Дама, Салодкі Гномік, Джокер і г.д.): «*Чтобы вызвать Гномика, нужно вешать конфету и сказать три раза: «Гномик, появись!» Включить свет, и если конфеты нет, посмотреть в шкафу*» [19]; «*Берёшь банку, кладёшь карту джокер, наливаешь воду, ставишь свечку рядом за банкой в тёмной комнате. И ждать появления огонька в банке. Если появится, загадать три желания*» [20]; «*Чёрные и Красные Губы. Чтобы вызвать эти губы, надо на зеркале нарисовать красной помадой губы и сказать:* «*Губы, придите*»*. Три раза. Если появятся красные, то жди счастья, если черные, то жди несчастья*» [20]. «*Берёшь нитку, кладёшь зеркало, потом ещё одну нитку надо натянуть и свазать:* «*Три Богатыря, появитесь!*»*. Надо потом убегать, чтобы они не побили*» [19].

Такім чынам, дзіцячы фальклор на сучасным этапе развіцця – неаднародная з’ява, якая фарміруецца пад уплывам культурнага, псіхалагічнага, сацыяльнага, геаграфічнага фактараў. Сапраўды, «у свядомасці сучаснага чалавека змешваюцца ньютанаўскія, эйнштэйнаўскія (ці нават постэйнштэйнаўскія) уяўленні з глыбока міфалагічнымі вобразамі і надакучлівай звычкай бачыць свет у яго бытавых абрысах. На гэты субстрат накладваюцца вобразы, створаныя мастацтвам ці больш заглыбленымі навуковымі уяўленнямі…» [1, *334*]. Нягледзячы на тое, што «ў наш час традыцыйная сялянская культура з яе абрадамі, звычаямі, устойлівым абшчынным укладам на вачах сыходзіць у мінулае» і «быт, гульнёвыя паводзіны, інтарэсы вясковых і гарадскіх дзяцей прыкметна набліжаюцца» [2, *10*], светаўспрыманне, спасціжэнне навакольнага свету вясковымі і гарадскімі дзецьмі пакуль што даволі адрозніваецца. Жанравая спецыфіка звестак (факты касмаганічных уяўленняў і ніжэйшай міфалогіі, страшныя гісторыі, «страшылкі-смяшылкі», вызыванні і інш.), асаблівасці сюжэтаў, некаторыя адметнасці іх бытавання сведчаць аб тым, што сімвалічнае і

знакавае («пра-лагічнае» і лагічнае, сакральнае і прафаннае) увасабляюцца вельмі разнастайна ў розных фальклорна-міфалагічных адзінках, запісаных намі ў гарадскім і ў вясковым асяродку. У сувязі з гэтым існуюць падставы акрэсліваць пэўныя ўяўленні вясковых дзяцей як міфалагічныя, у той час як у дачыненні да гарадскіх дзяцей будзе больш карэктным гаварыць аб асобных міфалагічных элементах іх светаўспрымання.

ІНФАРМАТАРЫ

1.*Хлопчык*, 1991 г.н., г.Гомель; 2.*Перавознікаў Аляксандр*, 1991 г.н., г.Гомель; 3.*Перакладаў Максім*, 1991 г.н., г.Гомель; 4. *Дзяўчынка*, 12 год, г. Гомель; 5. *Пінчук Кацця*, 1990 г.н., г.Гомель; 6.*Хамянкоў Віталь*, 1990 г.н., г.Гомель; 7.*Балюка Юра*, 1991 г.н., г.Гомель; 8.*Патор Косця*, 1991 г.н., г.Гомель; 9.*Палебус Юра*, 1991 г.н., г.Гомель; 10. *Цуркіна Юлія*, 1990 г.н., г.Гомель; 11.*Перакладаў Максім*, 1991 г.н., г.Гомель; 12.*Кажамяка Алена*, 1990 г.н., г.Гомель; 13.*Казюкіна Марына*, 1990 г.н., г.Гомель; 14.*Лёгенькі Саша*, 1993 г.н, п.Дунай Рэчыцкага р-на; 15.*Лёгенькі Фёдар*, 1993 г.н, п.Дунай Рэчыцкага р-на; 16.*Герыловіч Таццяна*, 1990 г.н., п.Дунай Рэчыцкага р-на; 17.*Пятрушын Васіль*, 1988 г.н., п.Дунай Рэчыцкага р-на; 18.*Лобан Юля*, 1992 г.н., в.Побалава Рагачоўскага р-на; 19.*Рыбкіна Кацця*, 1991 г.н., г.Гомель; 20.*Любічава Кацця*, 1991 г.н., г.Гомель.

Усе запісы ад дзяцей зроблены ў 2003 г. А.А.Кастрыцай і А.В.Кучаравай.

ЛІТАРАТУРА

1. *Лотман Ю. М.* Семиосфера. СПб., 2000.

2. *Чередникова М. П.* Голос детства из дальней дали…(Игра, магия, миф в детской культуре). М., 2002.

ЗВЕСТКІ АБ АЎТАРАХ

Алфёрава Алена – аспірантка ІМЭФ НАН РБ.
Архіпава Алена – магістрантка кафедры тэорыі літаратуры БДУ.
Афоніна Марыя – аспірантка кафедры тэорыі літаратуры БДУ.
Бандаровіч Вераніка – аспірантка кафедры гісторыі беларускай мовы БДУ.
Белякова Вольга – аспірантка БДУК.
Боганева Алена – кандыдат філалагічных навук, загадчык лабараторыі традыцыйнага мастацтва БДІПК.
Варанцова Кацярына – студэнтка 5 курса аддзялення рускай філалогіі БДУ.
Вяргеенка Святлана – супрацоўнік фальклорнай лабараторыі ГДУ імя Ф.Скарыны.
Гарбачова Дзіна – студэнтка 2 курса аддзялення беларускай філалогіі БДУ.
Гарбачонак Святлана – студэнтка 2 курса факультэта прыродазнаўства БДПУ імя М.Танка.
Гарністава Валянціна – студэнтка 4 курса аддзялення італьянскай філалогіі БДУ.
Гарыцкая Вольга – студэнтка 4 курса аддзялення рускай філалогіі БДУ.
Грышчанка Алеся – выкладчык беларускай мовы і літаратуры (г. Гомель).
Зарэмба Таццяна – студэнтка 3 курса аддзялення беларускай філалогіі БДУ.
Кабржыцкая Таццяна – кандыдат філалагічных навук, дацэнт кафедры славянскіх літаратур БДУ.
Кавалёва Рыма – кандыдат філалагічных навук, дацэнт кафедры тэорыі літаратуры БДУ.
Казакова Ірына – доктар філалагічных навук, дацэнт кафедры беларускай лінгвістыкі і міфалогіі БДУ.
Каляда Алена – студэнтка 3 курса аддзялення беларускай філалогіі БДУ.
Кандуховіч Надзея – студэнтка 2 курса аддзялення славянскай філалогіі БДУ.
Карыцкая Настасся – студэнтка 4 курса аддзялення беларускай філалогіі БДУ.
Кастрыца Алена – аспірантка ІМЭФ НАН РБ.
Касцюкевіч Таццяна – студэнтка 2 курса аддзялення славянскай філалогіі БДУ.
Касцюкова Марыя – студэнтка 2 курса філалагічнага факультэта ГДУ імя Ф. Скарыны.
Кенька Міхась – кандыдат філалагічных навук, дацэнт кафедры тэорыі літаратуры БДУ.
Крушынская Аліна – вучаніца 10 класа гімназіі № 61 г. Мінска.
Крылова Святлана – суіскальнік кафедры тэорі літаратуры БДУ.
Кучарава Алеся – аспірантка кафедры беларускай літаратуры ГДУ імя Ф.Скарыны.

Ліцьвінка Васіль – кандыдат філалагічных навук, загадчык НДЛ беларускага фальклору БДУ.
Лук’янава Таццяна – аспірантка кафедры тэорыі літаратуры БДУ.
Малахава Галіна – студэнтка 2 курса аддзялення рускай філалогіі БДУ.
Морнева Наталля – магістрантка кафедры гісторыі беларускай літаратуры БДУ.
Мятліцкая Ганна – аспірантка кафедры тэорыі літаратуры БДУ.
Новак Валянціна – доктар філалагічных навук, дацэнт кафедры беларускай літаратуры ГДУ імя Ф. Скарыны.
Палукошка Вольга – студэнтка 3 курса аддзялення беларускай філалогіі БДУ.
Прыемка Вольга – кандыдат філалагічных навук, старшы выкладчык кафедры тэорыі літаратуры БДУ.
Саковіч Аляксандра – аспірантка кафедры тэарэтычнага і агульнага мовазнаўства БДУ.
Саламевіч Павел – студэнт 2 курса аддзялення славянскай філалогіі БДУ.
Самахвал Вячаслаў – выкладчык кафедры раманскага мовазнаўства БДУ.
Серэхан Ганна – студэнтка 2 курса аддзялення беларускай філалогіі БДУ.
Скіба Валянціна – выкладчыца першай катэгорыі кафедры беларускай і польскай філалогіі гімназіі № 61 г. Мінска.
Супрунчук Мікіта – аспірант кафедры тэарэтычнага і славянскага мовазнаўства БДУ.
Сухая Вольга – кандыдат філалагічных навук, дацэнт кафедры тэорыі і гісторыі культуры БДПУ імя М. Танка.
Трыфаненкава Марына – кандыдат філалагічных навук, рэдактар рэдакцыйна-выдавецкага ўпраўлення БДУ.
Туроўская Надзея – студэнтка 4 курса аддзялення рускай філалогіі БДУ.
Шамякіна Славяна – студэнтка 5 курса аддзялення беларускай філалогіі БДУ.
Шамякіна Таццяна – доктар філалагічных навук, прафесар, загадчык кафедры беларускай лінгвістыкі і міфалогіі БДУ.
Шырына Алена – выкладчык ФДА БДУ.
Яскевіч Аляксей – студэнт 4 курса аддзялення рускай філалогіі БДУ.

З М Е С Т

***Раздзел 4*. Фальклор – літаратура – мова**

***Раздзел 5.* Фальклор і гендэр**

***Раздзел 6.* Фальклор і постфальклорныя з’явы**

Навуковае выданне

ФАЛЬКЛАРЫСТЫЧНЫЯ ДАСЛЕДАВАННІ

КАНТЭКСТ. ТЫПАЛОГІЯ. СУВЯЗІ

Зборнік артыкулаў

У аўтарскай рэдакцыі

Навуковыя рэдактары Р. М. Кавалёва, В. В. Прыемка

Падпісана ў друк 10.03.2004. Фармат 60х84/16. Папера афсетная. Друк на рызографе.
Ум. др. арк. 16,0. Ул.-выд. арк. 17,2. Тыраж 300 экз. Заказ

УП «Бестпрынт». Ліцэнзія ЛВ № 260 ад 11.09.2000.
220007, Мінск, Фабрыцыуса, д. 5, к. 1.

Надрукавана УП «Бестпрынт»
Ліцэнзія ЛП № 110 ад 11.09.2000.
220007, Мінск, Фабрыцыуса, д. 5, к. 1.